WILHELM CREIZENACH,

GESCHICHTE

DES

NEUEREN DRAMAS.

ERSTER BAND.

GESCHICHTE

DES

NEUEREN DRAMAS

VON

WILHELM CREIZENACH,
PROFESSOR DER DEUTSCHEN SPRACHE UND LITTERATUR
AN DER UNIVERSITÄT KRAKAU.

ERSTER BAND.
MITTELALTER UND FRÜHRENAISSANCE.

HALLE A. S.,
VERLAG VON MAX NIEMEYER.
1893.

DEM ANDENKEN

MEINES FREUNDES

THEODOR SCHWALBACH

DANKBAR GEWIDMET.

Vorwort.

Das Stoffgebiet, welches der vorliegende erste Band meiner Geschichte des neueren Dramas umfafst, ist nicht in sich abgeschlossen. Die mittelalterlichen Formen des Dramas werden bis an das Zeitalter der Reformation, die Wiederbelebung des Altertums dagegen blofs bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts verfolgt. Der zweite Band wird den weiteren Verlauf der Renaissancebewegung schildern, sowie die Entstehung der neuen Formen, die aus der Verbindung und aus dem feindlichen Zusammenstofs des Alten und des Neuen hervorgingen. Alsdann soll auch die Bedeutung des mittelalterlichen Dramas für die weitere Kunstentwicklung im Zusammenhange gewürdigt werden.

Die Sammlung und Sichtung des Materials hat mir viel Mühe bereitet, zumal da im Laufe der Arbeit auf dem weiten Gebiete, das der vorliegende Band umfafst, fortwährend neue Beiträge veröffentlicht wurden. Mitunter kam ich mir vor, wie der oft citierte langsame Barbier des Martial, der, wenn er einen fertig rasiert hatte, gleich wieder von vorne anfangen mufste, weil inzwischen auf der anderen Seite die Stoppeln des Bartes nachgewachsen waren. So entschlofs ich mich denn, auf vollständige Verwertung der seit 1891 erschienenen Litteratur zu verzichten.

Ohne die hilfreiche Unterstützung der Bibliotheksverwaltungen wäre mir die Vollendung dieses Bandes nicht möglich gewesen. Vor allem kann ich es nicht dankbar genug rühmen, mit welcher liebenswürdigen Bereitwilligkeit Herr von Estrejcher, der Direktor der hiesigen Universitätsbibliothek, auf meine Wünsche einging; auch die übrigen Beamten, zumal Herr

Kustos Wislocki, der kundige Bewahrer der Handschriften und Inkunabeln, haben mir durch ihr Entgegenkommen meine Studien erleichtert. Daneben war ich jedoch genötigt, die Liberalität auswärtiger Bibliotheken in ausgedehntestem Maſso in Anspruch zu nehmen, besonders der kaiserlichen Hofbibliothek und der Universitätsbibliothek in Wien, sowie der königlichen Bibliothek in Berlin, deren reiche Schätze ich auch bei wiederholtem Aufenthalte dortselbst ausnützen konnte. Unter den zahlreichen deutschen Bibliotheken, die mir Stoff darboten, erwähne ich hier nur die von Breslau, Dresden, Freiburg i. B., München und Strafsburg, unter den aufserdeutschen die von Paris, Modena und Venedig. Den Vorständen und den Beamten aller dieser Bibliotheken spreche ich meinen herzlichen Dank aus und bitte sie, mir ihr Wohlwollen auch für die Fortsetzung des Werkes zu bewahren.

Noch mufs ich derer gedenken, die mich bei der langwierigen Arbeit durch ihre freundliche Teilnahme ermutigten, vor allem des Herrn Dr. Traube in München und meines werten Kollegen von Morawski. Mit Trauer erfüllt es mich, dafs ich den vollendeten ersten Band meinen Lehrern Zarncke und Ebert und meinem Freunde Gaspary nicht mehr darbringen kann.

Dem zweiten Bande gedenke ich eine chronologische Tabelle beizufügen, sowie einen ausführlichen Index, der über den gesamten Inhalt der beiden ersten Bände orientieren soll.

Krakau, im Oktober 1893.

Wilhelm Creizenach.

Inhalt.

Erstes Buch.

Das Fortleben des antiken Dramas im Mittelalter.

Seite 1—46.

Zweites Buch.

Die Anfänge des geistlichen Dramas in lateinischer Sprache.

Seite 47—107.

Viertes Buch.

Die geistlichen Spiele des ausgehenden Mittelalters.

Fünftes Buch.

Ansätze zu einem ernsten weltlichen Drama.

Seite 362—378.

Sechstes Buch.

Das komische Drama des Mittelalters.

Seite 379—457.

Erstes Buch.

Das Fortleben des antiken Dramas im Mittelalter.[1]

Auf keinem andern Gebiete der Litteratur bezeichnet das Mittelalter eine so vollständige Unterbrechung der Traditionen des klassischen Altertums, wie auf dem Gebiete des Dramas. Von den griechischen Dramatikern kannte man höchstens die Namen und allenfalls ein paar Anekdoten aus ihrer Lebensgeschichte; von dem „uralten Dichter“ Menander, „der zur Zeit des jüdischen Hohenpriesters Onias lebte“, kannte man aufserdem noch die Sentenz, welche der Apostel Paulus im ersten Korintherbrief (XV, 33) citiert.[2] Was die dramatischen Dichtungen der Römer betrifft, so gehören allerdings die sechs Komödien des Terenz zu den Werken des klassischen Altertums, die das ganze Mittelalter hindurch gelesen und studiert wurden. Das Lob des klaren und angemessenen Ausdrucks, der proprietas, die der Virgilerklärer Servius an ihm rühmt, wird im Mittelalter mehrfach wiederholt und hat gewifs dazu beigetragen, ihn als Schulautor zu empfehlen. Als solcher erscheint er seit dem

1) Unter den Schriften, die sich mit diesem Gegenstand beschäftigen, sind vor allem zu erwähnen die von Du Méril, Chassang, Peiper und Cloetta. Als die zuletzt erwähnte Schrift erschien, waren meine Studien zu dem vorliegenden Abschnitte bereits im wesentlichen abgeschlossen.

2) Vgl. die Angaben über die drei Tragiker, sowie über Menander und Philemon in Gualteri Burlaei († 1337) liber de vita et moribus philosophorum ed. Knust, Bibliothek d. literar. Vereins in Stuttgart Nr. 187 und die dort beigebrachten Quellennachweise. Sehr charakteristisch sind auch die Bemerkungen der mittelalterlichen Boethius-Erklärer zu dem Euripidescitat Consol. lib. III prosa 7; der Kommentar z. B., der dem Thomas v. Aquino fälschlich zugeschrieben wird, bezieht die Stelle auf einen römischen Historiker „Euripedes Tropius“.

Karolingischen Zeitalter. Der Kommentar des Eugraphius, der im 10. und 11. Jahrhundert häufig abgeschrieben wurde, bot ein bequemes Hilfsmittel, um den rhetorischen Lehrstoff bei der Lektüre des Terenz einzuüben.[1] Seine Bedeutung als Schulautor war es auch, die dem Sankt Galler Mönch Notker Labeo († 1022) den Gedanken nahe legte, sich an eine Übersetzung der ersten Komödie, der Andria zu wagen. Vor allem aber war Terenz als Lehrer der Lebensweisheit geschätzt; in einer der Einleitungen, die den Handschriften vorangestellt sind, wird ausdrücklich hervorgehoben, man könne in seinen Komödien lernen, was man im Leben zu thun und zu vermeiden habe. Weisheitssprüche aus den Komödien werden oft genug citirt. Besonders Gerbert, der spätere Papst Silvester II., entlehnt ihnen gern solche Worte, die „nicht dichterisch, sondern weise“ gesprochen sind, und solchen Stellen hat es der Dichter ohne Zweifel in erster Linie zu verdanken, daſs sein Andenken auch in der späteren Epoche der mittelalterlichen Kultur bewahrt blieb, in welcher das ästhetisch-litterarische Interesse mehr und mehr hinter anderen wissenschaftlichen Bestrebungen zurücktrat.[2] Noch um das Jahr 1470 wurde Terenz von dem Meister Syrlin an den kunstreich geschnitzten Chorstühlen des Ulmer Münsters in die Reihe der Philosophen neben Ptolemäus, Cicero und Pythagoras gestellt.[3] Doch wurden auch gegen Terenz, wie gegen andere heidnische Schulautoren moralische Bedenken vorgebracht. Es ist nicht unbeachtet geblieben, wieviel Egoismus und Unsittlichkeit unter der milden und klaren Form um so gefährlicher verborgen liegt. Ratherius von Verona († 974) tadelt die Weltleute, die viri urbanae scientiae, die sich an die Terenzische Weisheit halten, daſs man durch die Willfährigkeit

1) Vgl. Gerstenberg, de Eugraphio, Terentii interprete. Diss. Jen. 1886.

2) Ueber Terenzcitate bei Schriftstellern des 10.—11. Jahrhunderts vgl. Guilelmi Blesensis Alda ed. Lohmeyer S. 11, R. Köpke, Ottonische Studien II, 143; Sammlungen, die sich noch leicht vermehren lieſsen. Über Gerbert's Terenzcitate vgl. den Index zur Ausgabe seiner Briefe von Havet, Paris 1889. Über einzelne Spuren des Terenzstudiums im späteren Mittelalter vgl. Herrmann in den Mitteilungen der Gesellschaft für deutsche Erziehungs- und Schulgeschichte III, 3. Eine defloratio Terentii in Douai 533 (13. Jhdt.) u. ö.

3) Piper, Kunstmythologie I, Weimar 1847, S. 421.

Freunde und durch die Wahrhaftigkeit Hafs erwerbe und verweist sie auf die Moral des Evangeliums. Hrotsvitha hat ihre sechs Legendenkomödien in der ausgesprochenen Absicht verfafst, die sechs Komödien des unzüchtigen Heiden zu verdrängen. Der Mönch Reinerus von Sankt Laurentius in Lüttich (c. 1180) erzählt von einem Klosterlehrer, der mit seinen Zöglingen Terenz las, obwohl die scenica lectio den schwachen Zuhörern mehr zu schaden als zu nützen pflege. Da sei der Lehrer einstmals erkrankt und habe in diesem Zustand in einer Vision den heiligen Laurentius erblickt, der ihm tadelnd vorhielt, er beschmutze sich mit Possen (quod ludicris sordidaretur), wenn er sich mit den Komödiendichtern abgebe.[1] In dieser Zeit, die den Archipoeta hervorbrachte, darf es uns jedoch auch nicht wundern, wenn wir in den Kreisen der Kleriker eine entschiedene Vorliebe für den Eunuchus, also für die liederlichste aller Terenzischen Komödien finden; die Klagen des verliebten Chaerea (V. 292 ff.) sind sogar damals in Musik gesetzt worden.[2]

Von Plautuslektüre in den Schulen hören wir gar nichts, schon die gröfsere sprachliche Schwierigkeit mufste sich der Verwendung im Unterricht entgegen stellen. Von seinen zwanzig Komödien geriethen die zwölf letzten im Laufe des Mittelalters in Vergessenheit. Ratherius citirt noch eine dieser Komödien, den Persa, von da ab finden wir aber bis zur Renaissance bei keinem Schriftsteller eine Spur, dafs er die letzten Stücke aus eigner Lektüre kannte. Im 11. und 12. Jahrhundert kann indes das Interesse an diesen Stücken noch nicht gänzlich aufgehört haben, denn damals wurden die drei Abschriften angefertigt, denen wir die Erhaltung der zwölf Komödien zu verdanken haben. Etwas deutlicher läfst sich die Spur der acht ersten Komödien bei einzelnen Schriftstellern des 12. u. 13. Jahrhunderts nachweisen, und diese Komödien waren es auch, an denen es sich Petrarca und die italienischen Humanisten genügen lassen mufsten, bis im Jahre 1427 die zwölf verschollenen Stücke von neuem auftauchten. Wenn Plautus sonst noch ge-

1) Ratherius, ed. Ballerini S. 77; Pez, Thesaurus Bd. IV, Th. 3, 85.

2) Abgedruckt bei Du Méril, Poésies inédites, Paris 1854, S. 294; vgl. Guilelmi Blesensis Alda ed. Lohmeyer S. 12.

nannt wird, so figuriert er meist als Verfasser des Querolus, einer Komödie aus dem 3. Jahrhundert n. Chr., die im Mittelalter viel gelesen und fälschlich dem berühmten alten Dichter zugeschrieben wurde.[1]

Von römischen Tragödien haben sich nur die zehn Stücke des Seneca ins Mittelalter hinüber gerettet; doch wurden sie bis zum 14. Jahrhundert nur sehr wenig gelesen. Eine einzige Handschrift ist aus diesem ganzen Zeitraum erhalten. Im 9. und 10. Jahrhundert begegnen wir noch vereinzelten Spuren einer Kenntnis dieser Tragödien,[2] aber wir bemerken von dieser Zeit an auch bei gelehrten Männern, dafs ihnen Seneca als tragischer Dichter völlig unbekannt war. Notker in seinem Boethiuskommentar sagt (lib. II, prosa 2), Tragödien seien trauervolle Gedichte, wie sie Sophokles schrieb apud Graecos, es sei ihm aber nicht bewufst, ob es lateinische Tragiker gebe. Johannes Anglicus (13. Jhdt.) weifs überhaupt nur von einer einzigen Tragödie, von der verloren gegangenen Medea des Ovid; seinen eigenen merkwürdigen tragischen Versuch, den wir noch kennen lernen werden, giebt er für das zweite Werk der Gattung aus. Bekannter als die Tragödien selbst waren einzelne sentenziöse Stellen, die in poetische Blumenlesen aufgenommen waren; auf einer solchen Blumenlese beruhen auch die zahlreichen Citate in dem grofsen Kompilationswerk des Vincenz von Beauvais, dem Speculum historiale (13. Jhdt.).[3]

Es war also im Grunde genommen blofs Terenz, der den litterarisch Gebildeten in jenem Zeitraum den Begriff eines antiken dramatischen Kunstwerks übermittelte. Doch fand bei den mittelalterlichen Lesern des römischen Dichters das eigentlich dramatische Element in seiner Kunst nur wenig Ver-

1) Über Erwähnungen des Plautus im Mittelalter vgl. Peiper S. 495; Rhein. Museum 32, 516 f.; ferner Lecoy S. 162; Götz, Symbola critica ad priores Plauti fabulas, Leipzig 1877; Gottlieb, über mittelalterliche Bibliotheken, S. 446. Plautus als Schriftsteller zweiten Ranges: Comptes rendus de l'ac. des inscr., 1870, S. 250.

2) Vgl. Peiper, Rhein. Museum 32, 536 f.; Forschnngen zur deutschen Geschichte 12, 144.

3) Vgl. Leo, Anecdoton Lugdunense in den Commentationes in honorem Bücheleri, Bonn 1873. Eine Aufzählung der Tragödien Senecas in Richard von Fournivals Biblionomia vgl. Delisles, Cabinet des manuscrits II, 529.

ständnis, da ihnen bei der Lektüre kein richtiges Bild von der antiken Art der theatralischen Verkörperung vorschwebte. Immer mehr setzte sich die Meinung fest, der Hergang bei einer antiken Aufführung sei der gewesen, dafs ein einziger Recitator das ganze Stück mit Rede und Gegenrede vortrug und dafs dazu mehrere stumme Darsteller die Empfindungen der einzelnen Personen des Dramas durch Gebärdenspiel ausdrückten. Dieser Irrtum hat sich offenbar aus den Berichten des Livius (VII, 2) und Valerius Maximus (II, 4) über den Begründer des römischen Dramas, den Schauspieler und Dichter Livius Andronicus entwickelt. Danach soll Livius Andronicus wegen Überanstrengung seiner Stimme genötigt gewesen sein, die gesungenen Monologe (Monodien, cantica) durch einen andern vortragen zu lassen, er selber beschränkte sich darauf, den Gesang mit dem entsprechenden Gebärdenspiel zu begleiten, eine Manier, die sich auch weiterhin auf dem römischen Theater erhielt. Ob aufserdem auf die mittelalterliche Vorstellung auch noch eine Erinnerung an die Trennung von Wort und Gebärdenspiel bei den Aufführungen der Tragödie und des Pantomimus in der Kaiserzeit einwirkte, mufs fraglich erscheinen. Der Zusatz des Livius, dafs die dialogischen Partien (diverbia) von den Schauspielern selbst gesprochen wurden, blieb unberücksichtigt; die mittelalterlichen Gelehrten scheinen den Sinn dieses Wortes nicht verstanden zu haben.[1] Jedenfalls herrschte die erwähnte irrige Auffassung schon im 10. Jahrhundert, und von dieser Zeit ab begegnet sie uns sehr häufig, zumal in den biographisch-litterarischen Einleitungen zu den Terenzhandschriften.[2] Johannes von Salisbury in einer oft citirten Stelle (Policraticus I, 8) scheint eine richtigere Einsicht zu verraten; er redet dort von Histrionen, die in den alten Zeiten durch Wort und Gebärdenspiel die Komödien des Menander, Plautus

1) Osbern von Gloster erklärt das „deverbium" als canticum quod ante mortuum canitur. Vgl. Du Méril S. 33.

2) Zuerst in der Vita Oxoniensis. Mehrere mittelalterliche Terenzbiographieen sind abgedruckt und ihr gegenseitiges Verhältnis untersucht von Abel, Az ó-és középkori Terentiusbiographiák, Budapest 1887 (Publikation d. ungar. Akademie). Ein deutscher Auszug aus d. Einleitung philol. Wochenschrift 1888, S. 1000 ff.

und Terenz dargestellt hätten. Doch blieb er mit seiner Auffassung ohne Einflufs auf die allgemeine Meinung.

Mit diesem Mifsverständniss hängt aber noch ein anderes zusammen, das sich an die Person des Calliopius anknüpft, eines Grammatikers vermutlich aus dem 3. oder 4. Jahrhundert unsrer Zeitrechnung, von welchem die gangbare Textrecension der Terenzischen Komödien herrührt. Es scheint, dafs zuerst die irrige Auflösung einer Abkürzung den Anlass gab, ihn nicht für den Recensenten des Textes, sondern für den Recitator der Dramen zu halten.[1] Schon der Terenzerklärer Eugraphius (wahrscheinlich 6. Jahrh., spätestens 10. Jahrh.) bemerkt, die Aufforderung zum Beifallklatschen am Schlufs der Andria habe der Recitator Calliopius ausgesprochen. Ebenso wird in einer Handschrift des 11./12. Jahrhunderts, einem Kommentar zur ars poetica Calliopius als actor oder recitator und als der dritte Freund des Terenz neben Scipio und Laelius erwähnt, und Konrad von Hirsau[2] weifs von dem Beifallssturm zu erzählen, der sich im Theater erhob, als Calliopius die Sentenz „ne quid nimis" vortrug. Nach der Vita Oxoniensis war Calliopius ein berühmter und gelehrter Mann, der den Terenz mit seinem Reichtum und seinem Einflufs unterstützte und seine Komödien im Senat recitierte.[3] In mehreren Handschriften finden wir eine solche Recitation bildlich dargestellt. In einem Gehäus, das ganz wie ein Marionettenkasten aussieht, sitzt ein Mann, der durch das beigeschriebene Wort Calliopius bezeichnet ist; er beugt sich mit dem Oberkörper heraus und hält ein Buch in der Hand; vor dem Kasten springen mit abenteuerlichen Gebärden vier buntgekleidete Gesellen herum, spitze Hüte auf den Köpfen und Masken vor den Gesichtern; weiterhin stehen die Zuschauer, würdige Männer in mittelalterlicher Kleidung.[4]

1) Vgl. Jahn, Berichte d. hist. phil. Kl. der k. sächs. Gesellsch. der Wissensch. 1851, S. 363.

2) Scholia Vindobonensia ad Horatii artem poeticam ed. Zechmeister, Viennae 1877, S. 23. Conradi Hirsaugiensis dialogus super auctores ed. Schepfs, Würzburg 1889, S. 69.

3) So in den ältesten Handschriften, später findet sich die Lesart „in scena"; vgl. d. Abel'sche Ausg. S. 37, 10.

4) So in der Terenzhandschrift Karls VI. (Anfang des 15. Jahrhunderts, Paris, Arsenal). Nachgebildet bei Lacroix, Sciences et lettres au moyen

Aufserdem haben sich zwar noch in mittelalterlichen Handschriften bildliche Darstellungen von terenzischen Scenen erhalten, die nach antiken Mustern angefertigt sind und die wohl zur Klärung der Vorstellungen über das antike Bühnenwesen hätten beitragen können. Dafs dies jedoch nicht der Fall war, zeigt uns der Verfasser der Vita Oxoniensis, dem eine Handschrift mit solchen Bildern vorlag. Der aufgerissene Mund der Maskenköpfe giebt ihm Anlafs zu der Bemerkung, dafs nicht ohne Ursache die Terenzbilder mit so grofsem Mund gezeichnet würden, dadurch solle nämlich die reichlich fliefsende Beredsamkeit der Komödiendichter angedeutet werden.[1]

Infolge dieser falschen Ansichten brachten es die mittelalterlichen Gelehrten sich nicht zu deutlichem Bewufstsein, wie nahe die Kunstform des Terenz mit den dramatischen Spielen verwandt war, die in Kirchen und Klosterrefektorien vorgeführt wurden. Trotzdem dafs die Aufführungen an den Schulfesttagen mitunter einen weltlichen Charakter angenommen haben müssen — von den Pariser Kollegien z. B. wissen wir dies mit Bestimmtheit — hören wir doch niemals, dafs die Lehrer oder Schüler auf die Idee einer Terenzaufführung geraten wären. Selbst nicht die theaterlustigen Mönche von Fleury-sur-Loire, die doch höchstwahrscheinlich in ihrer Bibliothek den Terenzkommentar des Donatus besafsen[2] und durch manche Stellen dieses Kommentars zu einer richtigeren Anschauung des antiken Bühnenwesens hätten hingeleitet werden können. Auch finden wir nur selten die Gattungsnamen des antiken Dramas auf die geistlichen Spiele übertragen, meines Wissens zum ersten Mal bei dem Rigaer Prophetenspiel von 1204, das als ludus quem Latini comoediam vocant bezeichnet wird. Noch seltener ist der Fall, dafs ein mittelalterlicher

âge. Paris 1877, S. 534. Ein anderes Calliopiusbild dieser Art ist reproduziert im Magasin pittoresque 1842, S. 169.

1) Abel S. 37. Erwähnt sei auch noch, dafs der Anonymus Neveleti die Fabel des Romulus vom Wolf und der Schauspielermaske umänderte und an die Stelle der Maske ein caput arte superbum setzte. Ueber die Geschichte dieser Fabel vgl. d. Ausg. des Erasmus Alberus von Braune, Halle 1892, XLI.

2) Vgl. Dziatzko, rhein. Museum 29, 458.

Gelehrter sich der mittelalterlichen Form des Dramas erinnerte, wenn er bei Erklärung eines antiken Autors ratlos einer Stelle gegenüberstand, an der von scenischen Dingen die Rede war. Es giebt nur ein Beispiel der Art, in der oben erwähnten Erklärung der ars poetica. Wenn Horaz davon spricht, dafs die Begebenheiten auf der Bühne entweder durch Handlung vorgeführt oder blofs erzählt werden könnten (aut agitur res in scenis aut acta refertur), so erinnert der Erklärer daran, dafs in dem Gastmahl des Herodes Handlung und Erzählung nebeneinander vorkommen, wie wir sehen werden, eine Stelle, die auch für die Geschichte des geistlichen Schauspiels von Bedeutung ist.

Indes mufs hier wenigstens mit ein paar Worten auf eines der rätselhaftesten Erzeugnisse der mittelalterlichen Lateinpoesie hingewiesen werden, auf das Bruchstück eines Dialogs zwischen einem Jeronimus, einem Spötter (Delusor) und dem alten Terenz.[1] Blofs 66 Verse sind davon erhalten, teils elegische Distichen, theils Hexameter. Wenn man das schlecht überlieferte und schwer verständliche Machwerk betrachtet, so sollte man meinen, es handle sich um eine Art von literarisch-polemischer Prologscene in der Art, wie sie später bei Ben Jonson und seiner Schule beliebt waren. Die ersten Verse sind ganz dunkel, nur soviel ist deutlich, dass Jeronimus den spectator anredet, dann höhnt der Delusor den alten Dichter und rühmt sich seiner kräftigen blühenden Jugend, Terenz hält ihm entgegen, er solle doch einmal zeigen, was er geleistet habe. Der Delusor gesteht zwar in einem aparte, dafs Terenz recht habe, schimpft aber trotzdem weiter; auch Terenz wird immer heftiger und in dem Moment, wo das Bruchstück plötzlich aufhört, sieht es fast so aus, als wollte der Wortstreit in Thätlichkeiten übergehen.

Die Entstehungszeit dieses Bruchstücks ist unbekannt, die Handschrift ist spätestens aus dem 11. Jahrhundert. Magnin hat das Gedicht ohne hinreichende Begründung in das 7. Jahrhundert gesetzt. Jedenfalls können wir es als ein völlig vereinzeltes Beispiel dafür betrachten, dafs Terenz in einer Theateratmosphäre erscheint.

1) ed. Magnin, Bibliothèque de l'École des Chartes I, 524 ff.

Auch das Verständnis der metrischen Formen, deren sich Terenz bedient, ging im Mittelalter verloren. Schon Priscian (c. 500) in seiner Abhandlung über die Metra des Terenz hielt es für nötig, die falsche Meinung zu bekämpfen, als habe der Komödiendichter sich der Prosarede bedient. Gegen diese „Lüge“ polemisiert denn auch der Verfasser der vita Oxoniensis mit aller philologischen Heftigkeit; er beruft sich auf Priscians Zeugnis sowie darauf, dafs Terenz selber sich als Poeta bezeichne; aber seine eignen dürftigen Bemerkungen über den Jambus genügten kaum, um die Irrenden auf den rechten Weg zurückzuführen.

Unter diesen Umständen konnte es um so leichter geschehen, dafs allmählich in den Lehrbüchern des Mittelalters in Bezug auf die Grundbegriffe des Dramas eine unglaubliche Verwirrung um sich griff. Diese Kompendienschreiber pflegten ihre unmittelbaren Vorgänger zu excerpieren und zu compilieren, ohne auf die ursprünglichen Quellen zurückzugehen, und so häufte sich Mifsverständnis auf Mifsverständnis. Die Geschichte der Begriffe Komödie und Tragödie gehört zu den schlagendsten Beispielen der mittelalterlichen Manier des kritiklosen Ausschreibens. Einige Hauptpunkte wurden zwar bis in die grofsen Sammelwerke des 13. Jahrhunderts hinein leidlich richtig festgehalten, so z. B. dafs die Tragödie in einem erhabenen, die Komödie mehr in einem alltäglichen Stil geschrieben sei, dafs die Tragödie grofse Ereignisse von Königen und Fürsten, die Komödie Angelegenheiten des Privatlebens behandle. Wenn manche nach dem Vorgang Isidors (Origines XVIII, 46) es aufserdem noch für eine wesentliche Eigenschaft der Komödie hielten, dafs darin Buhlerinnen oder der Jungfernschaft beraubte Mädchen vorkämen, so war das jedenfalls ein Merkmal, das für fast sämtliche überlieferte Komödien zutraf.

Dagegen erscheint ein anderes herkömmliches Merkmal — der traurige Ausgang der Tragödie im Gegensatz zum fröhlichen der Komödie — in einer eigentümlichen neuen Färbung. Wenn man dieser Antithese zustimmen will, dann mufs man freilich auch die Konsequenz zugeben, dafs die Situation vor der Schlufswendung in der Komödie relativ weniger erfreulich und in der Tragödie relativ weniger traurig sein mufs. Daher

hat der Grammatiker Euanthius (4. Jahrh. n. Chr.), dessen Abhandlung über die Komödie sehr häufig von den mittelalterlichen Litteratoren direkt oder indirekt benutzt wurde, es als einen Hauptunterschied zwischen Komödie und Tragödie bezeichnet, daſs in der Komödie der Anfang unruhvoll und erregt, der Schluſs ruhig sei, in der Tragödie umgekehrt (illic prima turbulente, tranquilla ultima, in tragoedia contrario ordine res agentur). Im Mittelalter entwickelte sich hieraus die Regel, daſs in der Komödie auf einen traurigen Anfang ein fröhlicher Schluſs, in der Tragödie dagegen auf einen fröhlichen Anfang ein trauriger Schluſs folge; wenn man also, sagt Johannes de Janua († 1298),[1] einem andern etwas Gutes wünschen wolle, so wünsche man ihm einen tragödienhaften Anfang und einen komödienhaften Schluſs, tragicum principium et comicum finem, mit anderen Worten, daſs alles von Anfang bis zu Ende erfreulich verlaufen möge.

Diese Distinktion gab auch den Anlaſs zu einer neuen Etymologie des Wortes Tragödie. Denn daſs das Wort von dem Bock, tragos, herstammt, wurde im Mittelalter in der mannigfachsten Weise erklärt, bald weil der Bock eine überaus klägliche Stimme habe (Scholia Vindobonensia S. 27), bald weil die Tragödien von Kriegsthaten handelten und die alten Griechen die Gewohnheit gehabt hätten, nach einem Kriege soviel Böcke zu schlachten, als sie Menschen getötet hätten, bald weil es „Gedichte von stinkender schnöder Materie seien"; am wunderlichsten ist aber die Erklärung, die der Dante-Erklärer Francesco da Buti vertritt: wie der Bock von vornen mit seinen Hörnern und seinem Bart stattlich anzuschauen ist, von hinten aber garstig und kümmerlich mit nacktem Hinterteil, so beginne auch die Tragödie mit Glück und schlieſse mit Elend.[2]

Noch wichtiger für die weitere Litteraturentwicklung wurde es jedoch, daſs sich immer mehr das Bewuſstsein von dem dramatischen Charakter verlor, welcher Tragödien und Komödien

1) Catholicon s. v. Tragoedia. Dieselbe Auffassung schon im 12. Jahrhundert, vgl. Du Méril, Poésies populaires etc., Paris 1847, S. 73; Gaspary, Gesch. d. ital. Lit. I, 524.

2) Abgedr. Cloetta S. 48.

von den übrigen poetischen Gattungen unterscheidet. Hierzu hat wohl der Umstand mitgewirkt, dafs schon im Sprachgebrauch des Altertums die beiden Gattungswörter angewendet werden, um auch undramatische Schilderungen eines lustigen oder traurigen Ereignisses, sogar auch um ein lustiges oder trauriges Ereignis selber zu bezeichnen. Allerdings ist aus Servius Virgil-Kommentar in die mittelalterlichen Kompilationen eine Bemerkung über die dramatische Poesie-Gattung übergegangen, in welcher nie der Dichter selber spreche, sondern die von ihm eingeführten Personen. Aber da Servius als Beispiele dieser Gattung neben der Komödie und Tragödie auch die dialogisch gehaltenen Eclogen Virgils anführt,[1] so kamen die mittelalterlichen Theoretiker um so weniger darauf, einen wesentlichen Punkt zu erkennen, nämlich die Darstellung durch verschiedene Schauspieler. Dies mufste ihnen umsomehr entgehen, da sie sich ja die Aufführung einer Komödie wie eine Recitation vorstellten, eine Vorstellungsart, die sie auch auf die Tragödie übertrugen. Bei Honorius Augustodunensis unterliegt es keinem Zweifel, dafs er an einen Einzelvortrag der Tragödie dachte, wenn er den messelesenden Priester mit einem vergleicht, der bei einer Tragödienaufführung einen Kämpfenden durch sein Gebärdenspiel vorstellte. Ebenso stelle der Priester (tragicus noster) den Kampf und den Triumph Christi dem Volke auf dem Theater der Kirche dar, wie er denn durch das Ausstrecken der Hände den Weltheiland am Kreuze versinnliche und dergleichen mehr.[2]

1) Eine ähnliche Bemerkung findet sich schon bei Sueton-Diomedes (vgl. Cloetta S. 19). — Erwähnt sei in diesem Zusammenhang auch eine Notiz auf einem Pergamentblatt, das auf die Innenseite des Einbanddeckels zu Cod. lat. Monac. 19475 eingeklebt ist. Hier werden auch biblische Bücher unter die Gattungsbegriffe der Poetik subsumiert: Tria sunt genera stilorum: Exegematicus, dramaticus, mixtus. Exegema[ticus] stilus est ubi poeta solus loquitur ut in Lucano et in Apocali[psi]. Dramaticus stilus est, ubi poeta nihil, sed introductae loc[untur] personae, ut in Terentio et in canticis canticorum. Mixtus est, ubi poeta cum aliquibus personis introductis sermocina[tur, ut] in Boecio et in dialogo.

2) Migne 172, 568. Der Antipapist Prynne beutet in der Histriomastix (London 1633, S. 113) die Stelle in seiner Weise aus.

Dazu kamen in den encyklopädischen Werken noch andere irreführende Behauptungen. Bereits Isidor sagt (VIII, 7), es gebe zwei Gattungen der comici, alte und neue, zu den ersten gehören Plautus und Terenz, zu den letzteren, welche auch „satirici" genannt würden, Horaz, Persius, Juvenal, eine Begriffsverwirrung, die wohl zum Teil auf die alte Verwechslung von Satire und Satirspiel zurückzuführen ist. In Bezug auf die Tragödie mufste wegen des Mangels an Beispielen aus dem Altertum die Einmischung undramatischer Gedichte noch näher liegen. So finden wir in einer Handschrift des 10. Jahrhunderts die Bezeichnung Tragödie auf den Orestes des Dracontius (5. Jahrh.) angewendet,[1] eine im Mittelalter viel gelesene epische Bearbeitung eines Tragödienstoffs. Dieselbe Bezeichnung wird auch auf andere Epen, vor allem auf Lucans Pharsalia übertragen. Honorius Augustodunensis (de animae exilio et patria) schildert die Stadt der Grammatik mit ihren vier Kastellen Tragödie, Komödie, Satire und Ode, als Befehlshaber der Komödie erscheint Terenz, als Befehlshaber der Tragödie Lucanus.[2] Ein Erklärer des Archithrenius unterscheidet vier Arten der Gedichte, das genus delectabile, lamentabile, historicum und philosophicum oder Komödie, Elegie, Satire und Tragödie, als Muster der Tragödie erwähnt er den Anticlaudianus, die Kosmographie des Bernardus Silvester und den Archithrenius.[3] In einem metrischen Traktat des 14. Jahrhunderts wird gesagt, wie es vier Tugenden gebe, so auch vier Arten der Poesie, die Komödie, die sich mit fünferlei Personen beschäftige, mit Greisen, Jünglingen, Sklaven, Frauen und Mägden, wie dies bei Terenz der Fall sei, die Tragödie, die vom Unglück hochgestellter Personen handle, wie Lucanus und Statius, die Satire, die von verschiedenen Lastern und Freveln handle, wie Horaz, Persius, Juvenal, endlich die Elegie, die von Liebessachen handle, wie Ovid.[4] Dementsprechend wird auch in mittelalterlichen Glossen das Wort Tragödie sehr oft als Trauergedicht oder Schlachtgedicht erklärt. Aber auch bei dem Wort

1) Vgl. Schenkl, Zt. f. österr. Gymn. 18, 85.
2) Migne 172, 1243; vgl. Peiper S. 501.
3) Forschungen zur deutschen Geschichte 20, 476.
4) Vgl. Thurot, Notices et extraits 22 II, S. 418.

Komödie pflegen die Glossen den dramatischen Charakter unbeachtet zu lassen und dieses Wort wird gleichfalls auf undramatische Dichtungen, z. B. auf Episteln Ovids übertragen.[1]

So ist es zu erklären, dafs obwohl in dem langen Zeitraum zwischen Altertum und Neuzeit kein einziger wahrhaft grofser Dichter sich der dramatischen Kunstform bediente, doch die gewaltigste Dichtung dieser ganzen Epoche als Titel eine dramatische Gattungsbezeichnung trägt. Wenn Dante sein Werk als Komödie bezeichnete, so läfst sich nachweisen, dafs er darin in dreifacher Beziehung von der mifsverständlichen Auffassung des Mittelalters beeinflufst war. Zunächst konnte er den Titel Komödie überhaupt blofs wählen, weil ihm der dramatische Charakter des Gattungsbegriffes nicht deutlich war. Sodann ging er von der Meinung aus, dafs der Gegensatz zwischen traurigem Anfang und fröhlichem Ende eine wesentliche Anforderung der Gattung sei und dafs er dieser Anforderung entspreche, indem er seine Leser von der Hölle durchs Fegefeuer ins Paradies führe. Und endlich glaubte er, die Forderung des niedrigen Stils werde dadurch erfüllt, dafs er sich nicht der lateinischen Sprache bediente, sondern der anspruchslosen Vulgärsprache, in der auch die Weiber miteinander reden.[2]

Den eigentümlichsten Ausdruck hat jedoch die mittelalterliche Begriffsverwirrung auf diesem Gebiet in dem Werke des Johannes Anglicus de arte prosaica, metrica et rhythmica (c. 1260) gefunden.[3] Auch für Johannes besteht der Unterschied zwischen Komödie und Tragödie darin, dafs die Komödie ein scherzhaftes Gedicht ist, traurig beginnend und mit Freude endend, während die Tragödie in erhabnem Stile verfafst mit Freude beginnt und mit Trauer endet. Für die Komödie stellt er die Regel auf, sie müsse fünf Akte haben und es müfsten in ihr fünf Personen auftreten: 'der Ehemann und seine Frau, der Liebhaber und sein Helfershelfer oder Züchtiger, ferner die Amme der irrenden Frau oder der Sklave des Gatten. Wir

1) Peiper a. a. O.

2) Dante, opere latine, ed. Giuliani II, 44.

3) Mitteilungen daraus bei Rockinger in den Quellen und Erörterungen zur bayrischen und deutschen Geschichte IX, 503 ff., Peiper S. 533, Hauréau, Notices et extraits 27 II, 81 ff.

hatten schon einen Traktat des 14. Jahrhunderts zu erwähnen, wonach in der Komödie fünferlei Personen: Greise, Jünglinge, Sklaven, Frauen und Mägde auftreten. Diese Bemerkung stammt vermutlich aus derselben Quelle, auf welche auch die Weisheit des Johannes Anglicus zurückgeht. Sehr merkwürdig ist indes die Abweichung, dafs bei Johannes der Greis als Gemahl, der Jüngling als Liebhaber der Frau erscheint. Bei Plautus und Terenz kommt nirgends der Fall vor, dafs ein betrogener Ehemann die Kosten des Spafses zahlen mufs. Umgekehrt wird im Miles Gloriosus der Ehebrecher gefoppt und verhöhnt, und selbst die Buhlerin, die mit ins Komplott gezogen wird, drückt ihren Abscheu vor dem Gesellen aus. Die verbotene Geschlechtsliebe, die von jeher als ein Hauptmotiv der komischen Litteratur herhalten mufste, hat in diesen Komödien, den sozialen Verhältnissen entsprechend, eine andere Gestalt angenommen. Wie kam also Johannes Anglicus zu seiner sonderbaren Regel? Der Mimus, der in der römischen Kaiserzeit seine höchste Blüte erreichte, gefiel sich in der Vorführung von Ehebruchsscenen, und wie wir sehen werden, ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dafs die Aufführung von Mimen sich von den Gauklern des Altertums auf die des Mittelalters verpflanzt hat. Wahrscheinlicher noch ist es, dass Johannes an die mittelalterlichen Deklamationskomödien dachte. In zweien darunter treten in der That fünf Personen auf, die auch sogleich in der Überschrift namhaft gemacht werden; eine darunter, der Babio, behandelt eine Ehebruchsgeschichte. Es wird manchem aufgefallen sein, dafs die Ansichten des Johannes Anglicus wenigstens insofern einen Vorzug vor andern mittelalterlichen Theorien zu haben scheinen, als in ihnen der dramatische Charakter der Komödie hervortritt. Johannes beeilt sich indes hinzuzufügen, dafs nicht immer in der Komödie die fünf Personen auftreten, weil zuweilen eine scherzhaft erzählte Materie Komödie genannt werde. Als Musterbeispiel führt er eine Geschichte an, von der er erst den Inhalt in Prosa angiebt und dann eine Bearbeitung in 24 Hexametern, die in ihrem letzten Teil in Rede und Gegenrede ausläuft, ohne Personenbezeichnung im Text. In einer Cisterne in Frankreich haust der Kobold Guignehocet, der den Leuten weissagt.

Ein Bauer fragt, wie viel Kinder er habe. Der Geist antwortet zwei und da der Bauer widerspricht, er habe nicht zwei, sondern vier, da antwortet der Geist, zwei darunter seien nicht vom Bauern, sondern vom Priester. Er will aber die zwei unechten Kinder nicht bezeichnen und fordert den Bauern auf, für alle vier väterlich zu sorgen.[1]

Für die Tragödie weifs er, wie bereits oben bemerkt, nur ein Beispiel: die verloren gegangene Medea des Ovid. Das Beispiel, das er selber mitteilt, ist wieder ein erzählendes Gedicht in 126 Hexametern mit vorausgeschickter prosaischer Inhaltsangabe. In einer Burg werden sechzig Soldaten belagert, je dreifsig darunter haben eine Wäscherin zu ihrer Verfügung, die ihnen aufser der Wäsche auch noch andere Liebesdienste besorgt. Nun liebt aber die eine der beiden Wäscherinnen einen Soldaten aus der Abteilung ihrer Kollegin, diese bemerkt den Eingriff in ihre Rechte und es entsteht zwischen beiden eine Prügelei. Als sie aber eines Nachts das treulose Paar beisammen findet, tötet sie beide mit einem Schwerte und damit ihre Schandthat nicht enthüllt werden könne, öffnet sie heimlich die Burg und läfst die Feinde ein, die nun alle Soldaten der Besatzung niedermachen, unter anderen auch einen Bruder des rachedurstigen Waschweibs. Diese Tragödie hat, wie Johannes hinzufügt, folgende Eigentümlichkeiten: sie ist in einem ernsten und würdigen Stil gehalten, sie berichtet von schimpflichen und verbrecherischen Dingen, sie beginnt mit Freude und endigt mit Thränen. Auffallend ist es jedoch, dafs Johannes Anglicus die Helden seiner Tragödie nicht im Kreise der Könige und Fürsten gesucht hat.

In dieses Gewirre halbwahrer und falscher Ansichten kam auch dann keine gröfsere Klarheit, als im 13. Jahrhundert die Schriften des Aristoteles sich mehr und mehr über das Abendland verbreiteten und das wissenschaftliche Leben neu befruchteten. Bekanntlich hat der wiedererstandene Aristoteles wesentlich dazu beigetragen, dafs sich allenthalben eine Wendung vom litterarischen zum rein philosophischen Studium vollzog

1) Dieselbe Geschichte bei Jacob von Vitry (Examples from the sermones vulgares ed. Crane, London 1890, S. 229), woselbst noch weitere Belege; vgl. ferner Hauréau S. 83.

und daraus ist es auch mit zu erklären, daſs unter den Werken des höchsten Meisters weltlicher Weisheit gerade die Poetik so wenig Beachtung fand. Freilich hat auch gerade dieses Werk auf dem Umweg durch die arabische Litteratur eine so wunderliche Umgestaltung und Entstellung erfahren, daſs die Gelehrten des Abendlandes wenig damit anfangen konnten. Averroes († 1198), der in seiner arabischen Paraphrase der Poetik mit so klarem und sicherem Blick in die Darlegung der allgemeinen Begriffe eindringt, steht ziemlich ratlos da, wenn Aristoteles die einzelnen Dichtgattungen und ihre Vertreter in der griechischen Litteratur bespricht, am ratlosesten natürlich gegenüber der groſsen Hauptmasse des aristotelischen Werks, die vom Drama handelt. Während er sonst zur Erklärung allgemeiner Sätze Analogieen aus der arabischen Litteratur scharfsinnig hervorsucht, fehlen ihm für das Verständnis des Dramas alle Anhaltspunkte, im wesentlichen ist ihm die Tragödie die Kunst des Lobes und die Komödie die Kunst des Tadels. Die Tragödie soll zur Tugend anspornen, indem sie Beispiele der Tugend darstellt und uns traurige und schmerzliche Begebenheiten vorführt, von denen der Untugendhafte heimgesucht wird. Mehrere solche Begebenheiten seien im alten Testament enthalten, so die Geschichte Josephs und seiner Brüder. Für die tragischen Begebenheiten unter nahen Angehörigen, die bei Aristoteles eine so bedeutsame Rolle spielen, dient ihm die Opferung Isaaks als Beispiel.[1]

Dies Werk nun wurde von Hermannus Alemannus in Toledo i. J. 1267 aus dem Arabischen ins Lateinische übersetzt.[2] Die Arbeit bereitete ihm, wie er selber gesteht, unsägliche Mühe,[3] trotzdem daſs er vorher schon eine Übersetzung der Rhetorik angefertigt hatte. Offenbar rechnete er dabei nicht

1) Vgl. d. Ausg. v. Heidenhain, Jahrbücher für Philologie und Pädagogik, Suppl. Bd. 17, S. 359, Z. 19; S. 367, Z. 40; S. 369, Z. 25.

2) Mitteilungen daraus bei Jourdain, recherches critiques sur l'âge et l'origine des traductions latines d'Aristote, Paris 1843. Auſserdem ist für das folgende die Pariser Handschrift 16673 benutzt.

3) Am Schluſs sagt er: Haec est summa quam amplexus est intellectus noster de his, quorum mentionem fecit Aristoteles. Übrigens vermiſst er schon in seiner Vorlage die Komödie, die ars reprehensionis sive vituperandi.

auf Leser, die aus Neigung zur Dichtkunst das Werk in die Hand nähmen, es war vielmehr für die Aristotelesverehrer bestimmt, die etwa der Vollständigkeit wegen auch dieses Erzeugnis des Philosophen kennen zu lernen begehrten.[1] Er erkennt ganz richtig, wie sehr der Sinn durch den arabischen Standpunkt des Bearbeiters verdunkelt worden sei und empfiehlt dem Leser, sich mit Hilfe der Poetik des Horaz über den Inhalt zu orientieren. Nach dem allen ist es nicht zu verwundern, dafs nur wenige Handschriften des Hermannus Alemannus auf uns gekommen sind. Von einem Einflufs seiner Arbeit auf die schulmäfsige Erklärung der dramatischen Grundbegriffe habe ich nirgends eine Spur gefunden, vielmehr ging alles fröhlich in den ausgetretenen Geleisen weiter fort.

Offenbar ist es eine Folge der geschilderten unklaren Vorstellungen über Wesen und Form des antiken Dramas, wenn der Einflufs des Terenz auf die mittelalterlich-lateinische Dichtung mit dem andrer Schulautoren nicht entfernt zu vergleichen ist. Den Kunststil Virgils und Ovids haben die gelehrten Poeten oft genug nachgebildet, von einer Nachbildung des Terenz könnte man höchstens in einem, völlig vereinzelt dastehenden Falle reden.

Hrotsvitha, die Nonne von Gandersheim (10. Jahrh.), hatte sich bereits als epische Dichterin versucht und mehrere Legenden in lateinischen Hexametern, zu einem Buche vereinigt, dem wohlwollenden Urteil weiser Männer vorgelegt, als sie das Wagnis unternahm, diesem ersten Buche ein zweites, in dramatischer Form verfafstes (dramatica serie contextus) folgen zu lassen. In der Vorrede zu diesem Buche giebt sie uns einen neuen Beweis, wie eifrig damals die Terenzlektüre getrieben wurde;[2] sie sagt, es gebe viele, denen die Eitelkeit der heidnischen Bücher lieber sei, als die Nützlichkeit der heiligen

1) Gaudeant se cum hac [translatione] adeptos loici negocii Aristotelis complementum. Ebenso ist ja auch die Ästhetik der Wolfschen Schule zunächst als complementum loici negocii entstanden. Tadelnde Äusserungen Roger Bacons über diese Poetikbearbeitung bei Jourdain S. 143, 384.

2) Über ein weiteres Beispiel der Terenzlektüre in den Frauenklöstern vgl. Dümmler i. d. Zeitschrift f. deutsches Altert. 19, 467.

Bücher; auch gebe es Leute, die im übrigen dem Studium der heiligen Bücher obliegen und obwohl sie alles andere heidnische verachten, doch den Terenz gerne lesen und durch die schändlichen Dinge in seinen Werken befleckt werden. Indes bestätigt sie, daſs der vielgelesene Dichter auf die poetische Produktion keinen Einfluſs ausübte; „während andere ihn lesen" — sagt sie — „will ich ihn nachahmen; in derselben Dichtart, in welcher sonst die schimpflichen Handlungen unzüchtiger Frauen vorgetragen werden, will ich die Keuschheit heiliger Jungfrauen feiern." Ihre Ansicht vom Wesen der Komödie muſs sie sich nach einem Theoretiker gebildet haben, welcher, wie Isidor, die unzüchtigen Liebeshändel als zum Wesen der Gattung gehörig betrachtete, sie sagt, sie sei oft mit Schamröte übergossen gewesen, wenn sie, gezwungen durch die gewählte Kunstform (hujusmodi specie dictationis cogente) den abscheulichen Wahnsinn unerlaubter Liebe habe darstellen müssen. Dies trifft in der That für die Mehrzahl ihrer Komödien zu. Es sind ihrer sechs — denn auch hinsichtlich der Zahl will sie einen Anti-Terenz darbieten —; zwei darunter behandeln die Bekehrung gefallener Mädchen, zwei andere stellen dar, wie die begehrliche Liebe an der Standhaftigkeit heiliger Jungfrauen scheitert. Hrotsvitha kann sich aber gegenüber den gewagten Situationen ihrer Stücke mit Recht in dem Gedanken trösten, je gröſser die Versuchung, um so schöner sei der endliche Triumph der Guten. Hin und wieder zeigt sie sich bestrebt, sich im sprachlichen Ausdruck an Terenz anzuschlieſsen, doch weist sie jeden Vergleich ihres Stils mit dem Terenzischen bescheiden zurück. Das charakteristische Merkmal des dramatischen Stils, den sie dem heroischen Versmaſs ihrer früheren Dichtungen entgegensetzt, besteht für sie offenbar in dem Wechsel von Rede und Gegenrede, ohne jede Beimischung erzählender Bestandteile; wenn sie die Prosaform wählte, so glaubte sie ohne Zweifel auch darin dem Beispiel des Terenz zu folgen.[1] Daſs die Komödien des Terenz für die Aufführung bestimmt waren und wie es bei einer

1) Über einzelne Entlehnungen aus Terenz vgl. Köpke, Ottonische Studien II, 143.

solchen Aufführung herging, davon wufste sie natürlich nichts, sie hat deshalb auch die Grenzen unbeachtet gelassen, die sich ihr Vorgänger in Bezng auf Ort und Zeit auferlegte; wenn sie über Länderstrecken und Zeiträume hinwegsetzt in einer Weise, welche die Verkörperung ihrer Stücke auf einer Bühne nach antiker Art unmöglich machen würde, so empfand sie das gewifs nicht als eine Abweichnng von den Regeln der Terenzischen Komödie.

Man sieht also, dafs Hrotsvitha in ihrer Auffassung des Terenz und des antiken Lustspiels völlig auf dem Boden ihrer Zeit steht, dafs sie sich aber auch vollkommen bewufst ist, durch ihren Versuch einer Nachahmung aus den Traditionen der Gelehrtenpoesie herauszutreten. Und ohne Zweifel war ihr Entschlufs durch eine natürliche dramatische Begabung mit veranlafst. Besser als die Dramatiker des späteren Mittelalters versteht sie es, aus der überlieferten Begebenheit die Hauptmomente herauszugreifen. Ihr Dialog ist oft überraschend lebendig und schlagfertig, mit grofsem Geschick bringt sie es zuwege, dafs die vorwärtsschreitende Handlung in dem Dialog restlos aufgeht. Auch ein natürliches Talent zur Menschendarstellung dürfen wir voranssetzen, obgleich ihr zur Ausbildung dieses Talents alle Bedingungen fehlten. Aber die volle Wirkung tritt erst ein, wenn wir uns bei der Lektüre die Gestalt der frommen Dichterin vergegenwärtigen, die in der Klosterzelle still vergnügt an ihrem Werke schuf und sich bei dem Gedanken beruhigte, wenn es andern nicht gefalle, so habe sie doch selber Frende daran. Alsdann stören uns auch die Stellen durchaus nicht, wo die Weltunerfahrenheit der Klosterfrau hervortritt oder wo sich Unbeholfenheit in der Handhabnng der ungewohnten Form offenbart oder wo sie die Gelegenheit ergreift, uns etwas aus ihrer Gelehrsamkeit in den sieben freien Künsten mitzuteilen. Das alles bildet mit den gelungenen Stellen einen sehr anmutigen Kontrast und erhöht die liebenswürdige Wirkung des Ganzen.

Ihre Komödien wurden seit ihrer Veröffentlichung durch Konrad Celtes (1501) oft genug besprochen und nach Gebühr gepriesen; gerade der eigentümliche Reiz, der in ihrer völlig vereinsamten litteraturgeschichtlichen Stellung begründet ist, hat

viele zu ihr hingezogen. Für uns, die wir eine Übersicht über die Hauptströmungen der dramatischen Litteratur des Mittelalters geben wollen, würde sich eine genauere Betrachtung der Komödien Hrotsvithas nicht verlohnen. Eine einzige Handschrift hat sich von ihnen erhalten, sie werden von keinem mittelalterlichen Schriftsteller nur mit einer Silbe erwähnt, auch eine Verbreitung durch scenische Darstellung ist gewifs nicht anzunehmen.[1] Hrotsvithas Dramen sind zugleich gelehrte Lesedramen und geistliche Dramen; wir werden sehen, dafs beide Richtungen sich weiter entwickelten, aber ohne allen Zusammenhang mit Hrotsvithas Vorgang und auf völlig anderen Bahnen.

Erst zwei Jahrhunderte nach Hrotsvitha begegnet uns ein neues Beispiel, dafs die dramatische Litteratur des Altertums zu einem selbständigen dichterischen Versuch anregte, doch suchte diesmal der Dichter seine Vorbilder nicht in den Lustspielen des Terenz, sondern in zwei Dichtungen aus der späteren Kaiserzeit. Die eine dieser Dichtungen ist der Querolus, jene Fortsetzung der plautinischen Aulularia, die, wie wir sahen, im Mittelalter für ein Werk des Plautus gehalten wurde. Der Titelheld ist ein Sohn des Geizhalses Euclio, der in der Aulularia die Hauptrolle spielt. Euclio war in ferne Lande gereist und hatte seinen Goldtopf unter dem Schutz des Hausgeistes gelassen, der gleichfalls aus der Aulularia bekannt ist. In der Fremde ist er gestorben, sein Sohn weifs nicht, welchen Schatz er in seiner Wohnstätte birgt. Er ist, wie schon sein Name verrät, mit nichts zufrieden, über alles hat er zu klagen und zu nörgeln. Sein Charakter wird gleich zu Beginn des Stückes sehr hübsch entwickelt im Gespräch mit dem Hausgeist, der ihn scharf ins Verhör nimmt und ihm nachweist, dafs er selber noch lange nicht so vollkommen ist, um über die andern so schonungslos aburteilen zu können. Wie das

1) Vgl. u. a. Barack in seiner Ausg. der Werke der Hrotsvitha. Nürnberg 1858, S. XXXIX. In Paris wurde neuerdings ein merkwürdiger Versuch angestellt, die Dramen Hrotsvithas auf dem Marionettentheater einzubürgern. Vgl. Anatole France, La vie littéraire; 3me série, Paris 1891, S. 210 ff.

ganze Stück, so enthält vor allem diese Scene manche Bemerkungen, die den Verfasser als feingebildeten Mann und scharfsinnigen Beobachter des Lebens zeigen, der indes weniger auf das grofse Theaterpublikum als auf einen kleinen erlesenen Kreis wirken wollte. Mit der folgenden Intrigue steht die ganze Scene und die breit ausgeführte Charakterschilderung des Querolus in keinem Zusammenhang: es wird dargestellt, wie ein Betrüger mit einem Helfershelfer den Goldtopf aus dem Hause entwendet; aber in dem Glauben, der Topf sei nicht der richtige, ihn wieder zum Fenster hineinwirft, wobei er zerspringt und Querolus sich auf einmal im Besitz grofser Reichtümer befindet.

Aufser dem Querolus hat es wahrscheinlich noch ein spätrömisches Drama gegeben, in welchem die Handlung des plautinischen Amphitruo selbständig umgebildet war. Der Dichter Sedulius (5. Jahrh.) begründet sein Unternehmen eines Gedichts vom Leben Jesu mit dem Hinweis auf die Heiden, welche bald in tragischem Wortschwall, bald mit Vorführung des lächerlichen Geta die schändlichen Begebenheiten der alten Zeit darstellten.[1] Dieser Hinweis scheint sich auf ein komisches Gedicht über eine Begebenheit aus der alten Zeit zu beziehen, ein Gedicht, in welchem eine lustige Person auftrat, die den aus Terenz bekannten Sklavennamen Geta führte. Nun besitzen wir von demselben mittelalterlichen Dichter, von welchem die Umarbeitung des Querolus herrührt, ein ähnliches Gedicht, das die von Plautus im Amphitruo dramatisierten Liebesabenteuer Jupiters in veränderter Fassung darstellt; der Hauptträger des komischen Elements ist hier der philosophierende Sklave Geta, der dem Sosia des Plautus entspricht. Dafs Sedulius sein Lobgedicht auf Christus mit einem verächtlichen Seitenblick auf ein derartiges Werk begonnen habe, ist sehr wohl möglich; man weifs ja, wie oft die Liebesabenteuer Jupiters in der christlichen Polemik herhalten mufsten. Wir werden daher durch die Anspielung des Sedulius einerseits und das Beispiel des

1) Auf die Stelle des Sedulius hat zuerst Du Méril hingewiesen; die richtigen Konsequenzen hat zuerst Müllenbach, S. 28, daraus gezogen (s. u. S. 26). Den unzweifelhaften Sinn der Worte des Sedulius mufste ich fur die obige Darstellung zusammengedrängt wiedergeben.

Querolus und seiner mittelalterlichen Umarbeitung andrerseits zu der Vermutung geführt, dafs auch dem mittelalterlichen Amphitruo ein Drama der späteren Kaiserzeit zu Grunde liegt, welches die Situation des plautinischen Stücks mit Rücksicht auf die Erheiterung eines philosophisch gebildeten Hörerkreises vorführte, in ähnlicher Weise, wie dies mit der Aulularia ohne Zweifel geschehen ist.

Von diesem mittelalterlichen Dichter wissen wir nichts weiter als seinen Namen Vitalis und dafs er spätestens um die Mitte des 12. Jahrhunderts dichtete. Wie weit wir von hier aus seine Lebenszeit zurück datieren dürfen, ist eine offene Frage; Peiper (S. 511) möchte ihn in das 9. Jahrhundert versetzen und mit einem Mimen Vitalis identificieren, dessen Epitaphium sich in einer Handschrift aus jener Zeit vorfindet. Es ist das sehr unwahrscheinlich, weil alsdann zwischen der Abfassung und den ersten Spuren der litterarischen Wirkung volle drei Jahrhunderte liegen müfsten. Erst mit dem 12. Jahrhundert finden wir Handschriften, sowie zahlreiche Citate und Lobeserhebungen, welche die Beliebtheit des Dichters bezeugen, und dafs er selber damals lebte und wirkte, dafür sprechen noch verschiedene Gründe, die sich aus der Betrachtung seiner Gedichte ergeben werden. Was seine Heimat betrifft, so enthalten seit dem 13. Jahrhundert mehrere Handschriften die Angabe, er sei ein Franzose aus Blois gewesen, eine Angabe, deren Richtigkeit wir nicht anzuzweifeln brauchen, und zwar um so weniger, da wir in der nämlichen Gegend Dichtungen in einer ähnlichen Manier im 12. Jahrhundert auch sonst noch nachweisen können.

Jedenfalls entstand zuerst seine Bearbeitung des Geta.[1] Nur zaghaft übergiebt er sein Werk dem Leser. In den einleitenden Worten ergeht er sich in Klagen, wie wir sie auch bei manchen andern Dichtern der Zeit finden: dafs die herrschende Interesselosigkeit in litterarischen Dingen und die Sucht nach Geldgewinn die Poesie nicht aufkommen liefsen. Ähnlich wie der Dichter der Vita des Pilatus[2] will er in Anbetracht

1) Über die Handschriften und Ausgaben vgl. Cloetta S. 69.
2) éd. Du Méril, Poésies populaires etc., Paris 1847, S. 343.

dieser wenig ermutigenden Zustände seinen Namen verschweigen. Dann springt er aber doch frischweg zu seinem Gegenstand über und erzählt in 536 Hexametern und Pentametern die tolle Verwechslungsgeschichte.

Wie bei Plautus, so benutzt auch hier Jupiter die Abwesenheit des Amphitruo, um dessen Gestalt anzunehmen und so Alkmene zu täuschen, Merkur begleitet ihn in der Gestalt von Amphitruos Diener Geta. Doch erscheint Amphitruo hier nicht als König und Heerführer; er hat vielmehr den häuslichen Herd verlassen, um in Athen philosophische Studien zu treiben. Als er eben mit Geta zurückerwartet wird, schickt ihm Alkmene den faulen Diener Birria an den Hafen entgegen. Dieser macht sich widerwillig auf den Weg, Jupiter und Merkur nehmen den günstigen Zeitpunkt wahr und treten in veränderter Gestalt ins Haus ein; Jupiter wird von der arglosen Alkmene in ihrem Gemach freundlich bewillkommt, während Merkur als Geta das Amt des Thorwächters versieht.

Unterdes nähert sich Birria dem Meeresstrande und sieht von weitem, wie ihm Geta, schwer mit Büchern bepackt, entgegenkommt. Er fürchtet, dafs Geta ihm die Last aufbürden werde und flüchtet deshalb in eine Höhle, doch Geta, der ihn noch rechtzeitig bemerkt hat, treibt ihn durch Steinwürfe heraus und zwingt ihm den Bücherpack auf die Schultern. Alsdann will er nach Hause, findet aber am Thor einen zweiten Geta, der ihn nicht einlassen will. Diese Scene bildet den eigentlichen Mittelpunkt des Stücks, Merkur will sich trotz aller Bitten vor Getas Augen nicht zeigen; er schildert jedoch sich selber als ein Scheusal mit struppigem Haupt, dickem Wanst und krummen Beinen. Auch ist er aufs genaueste über Getas Liebschaften und Diebesstreiche unterrichtet und dieser, aufs höchste verdutzt, verwertet die Weisheit, die er von seinem philosophischen Herrn aufgeschnappt hat, um in höchst ergötzlicher Weise über sein eigenes Ich und Nicht-Ich zu philosophieren. Mit dieser Scene ist offenbar das Interesse des Verfassers an seiner eigenen Arbeit erschöpft. Geta eilt Amphitruo und Birria entgegen, Birria kann aus seinem Gerede nicht klug werden und preist sich glücklich, dafs er nicht von der Dialektik angekränkelt ist; Amphitruo schöpft Verdacht, ein

Ehebrecher sei in sein Haus eingeschlichen. — Unterdessen haben Jupiter und Merkur sich entfernt; als Amphitruo mit den beiden Dienern eindringt, giebt es natürlich Mifsverständnisse, er prügelt seine Frau, beruhigt sich aber schliefslich bei der Annahme, dafs Alkmene wohl nur geträumt habe, wenn sie ihn vorher schon einmal empfangen zu haben glaubte.

Früher meinte man, alles das, wodurch sich dieses Gedicht von dem Lustspiel des Plautus unterscheidet, sei dem Vitalis zuzuschreiben, vor allem die philosophische Satire und dementsprechend die Umwandlung des Sosia in einen gebildeten Hausknecht. Sodann die Einführung der zweiten komischen Figur, des dummen, faulen und gefräfsigen Birria, der sich zu Geta ähnlich verhält wie Pierrot zu Harlekin. Aber obgleich das alles in den Hauptzügen aus dem vorauszusetzenden spätrömischen Geta stammen wird, so hat doch Vitalis manches von seiner eigenen Erfindung hinzugefügt, vor allem hat er die gelehrten Betrachtungen Getas zu Anspielungen auf die Schulphilosophie seiner Zeit benutzt. Wenn er z. B. seinen Geta sagen lässt

Omne quod est unum est, sed non sum qui loquor unus;
Ergo nihil Geta est, nec nihil esse potest

so parodiert er damit ein Argument, das die Nominalisten gegen ihre realistischen Gegner mit Vorliebe anwendeten; eine ähnliche Anspielung findet man auch in den Worten

Sed logici memorant quod est vox una duorum.[1]

Abgesehen davon ist aber doch die wichtigste Änderung, dafs Vitalis die dramatische Vorlage in Erzählung umsetzte; für die Behandlung des Hexameters und Pentameters scheint Ovid sein Muster gewesen zu sein; manche glückliche Wendungen verraten ein richtiges Gefühl für den melodischen Reiz dieses Versmafses.

Die zaghaften Begleitworte, mit denen er sein frisch hingeworfenes Werk in die Öffentlichkeit hinausschickte, fanden eine Widerlegung, die auf den Dichter nur ermutigend wirken konnte. Sein Geta hat sich über Frankreich und über das ganze Abendland verbreitet, es sind bis jetzt über 40 Hand-

1) Vgl. Bozon, de Vitali Blesensi, Rothomagi 1880, S. 93, 96.

schriften nachgewiesen worden.[1] Auch in den Schulunterricht drang der Geta ein, geflügelte Worte daraus begegnen uns häufig in mittelalterlichen Sammlungen von Denksprüchlein und zahlreiche Anspielungen beweisen, dafs der dummpfiffige Geta und der faule Birria Figuren waren, die ähnlich wie Falstaff oder Sancho Pansa jedem litterarisch Gebildeten leibhaftig vor Augen standen.

Es ist sonach nicht zu verwundern, dafs Vitalis sich nun auch an eine Bearbeitung des Querolus in elegischen Distichen wagte. Gleich die ersten Worte zeigen ein gesteigertes Selbstgefühl. Das Werk des Plautus — denn diesen hielt er natürlich in beiden Fällen für den Verfasser seiner Vorlage — habe er sich durch seine Umdichtung zu eigen gemacht, er habe die altersschwachen Komödien seines Vorgängers verkürzt und verjüngt. Und jetzt macht er auch aus seinem Namen kein Hehl. Indes bekommen wir hier, wo wir ihn mit seinem Vorgänger vergleichen können, von seiner eigenen geistigen Arbeit keinen sonderlich vorteilhaften Begriff, was uns um so mehr veranlassen mufs, auch für den Geta das Hauptverdienst auf Rechnung der verloren gegangenen Dichtung zu setzen. Vitalis selber hebt in der Einleitung hervor, dafs er mehreren Personen neue Namen erteilt habe, weil die des Originals in das elegische Versmafs nicht pafsten. Den Namen Sardanapalus, den im Original der eine Helfershelfer des Betrügers Mandrogerus führt, kürzt er in „Sardana“ ab und legt ihn dem Hauptbetrüger bei, die Helfershelfer heifsen bei ihm Clinias und Gnatho. Letzterer Name stammt aus dem Eunuchus des Terenz, beiläufig bemerkt, die einzige Spur, die mir aufgefallen ist, dafs Vitalis aufser seinen Vorlagen etwas von der komischen Litteratur des Altertums kannte, wenn man nicht etwa annehmen will, dafs er diese Figur aus einer gelegentlichen Erwähnung bei einem andern römischen Schriftsteller,

1) Zu den bisher nachgewiesenen (vgl. Müllenbach und Cloetta a. a. O., Vogt, Anzeiger für deutsches Altertum etc. 17, 10, Hauréau, Journal des Savants 1886, 422), kommen noch zwei Handschriften der Krakauer Universitätsbibliothek (2035 und 2115) sowie eine der Petersburger kaiserlichen Bibliothek (vgl. Brückner in d. Abh. der philol. Abt. d. Krakauer Akad. d. Wissensch. Ser. II. Vol. I. S. 321).

etwa aus Ciceros Buch von der Freundschaft kannte. Sodann enschuldigt er sich noch wegen der hochtrabenden Worte über das Schicksal und die Gestirne, die in der Rolle des Sardana vorkommen und die eigentlich mit dem Stil der Komödie — wie man im Mittelalter das Wort definierte — nicht in Einklang ständen. Sonst haben seine Änderungen nicht viel zu besagen; da er sich an die Gesetze der Bühne nicht zu binden braucht, führt er uns in seiner Darstellung auf den Schauplatz der Vorgeschichte an das Sterbebett des Vaters; manche wirksame Einzelheiten, namentlich im Gespräche zwischen dem Lar und Querolus, läfst er sich entgehen. Seine Arbeit fand auch bei weitem nicht den Beifall, wie der Geta, wir wissen nur von drei Handschriften und Citate finden sich in der Litteratur jener Zeit nur selten.[1]

Dafür war die Wirkung des Geta um so gröfser. Denn nicht nur wurde er, wie bereits bemerkt, viel gelesen und citiert, wir können es wohl auch dem Einflufs dieses Vorbildes zuschreiben, wenn wir in der lateinischen Litteratur der Zeit noch auf mehrere ähnliche Werke stofsen, die man passend als Elegienkomödien bezeichnet hat. Und zwar glaube ich, dass die meisten derartigen Poesien unter dem Einflufs der litterarischen Richtung stehen, die für die Heimatsgegend des Vitalis charakteristisch ist. Der geistige Mittelpunkt dieser Gegend war die Schule von Orleans, die um das Jahr 1200 vor allen Dingen poetische und stilistische Studien pflegte, im Gegensatz zur Schule von Paris, wo die Philosophie vorherrschte. Es ist bekannt, wie die Pariser Richtung im Laufe des 13. Jahrhunderts mehr und mehr im ganzen Abendlande die Oberhand gewann und wie das Interesse an der scholastischen Philosophie im Laufe dieser Zeit alle anderen geistigen Interessen in den Hintergrund drängte. Der Antagonismus zwischen Orleans und Paris wird uns anschaulich und ergötzlich in einem Gedichte vorgeführt, das eben um die Wende des Jahrhunderts entstand, in der Bataille des sept arts von Henri d'Andeli.[2]

1) Vgl. die neueste Ausg. von Müllenbach, Comoediae elegiacae fasc. I, Bonn 1885.

2) Mit einer lehrreichen Einleitung herausg. v. Héron, Rouen 1881.

Paris zieht gegen Orleans zu Felde, auf Seiten von Paris kämpfen Aristoteles und die Philosophen, auf Seiten von Orleans die Dichter, unter anderen auch Terenz (v. 211). Aber die Gefahr, die der Litteratur von Seiten des einseitig betriebenen philosophischen Studiums drohte, wurde bereits mehrere Jahrzehnte früher erkannt. Schon Johann von Salisbury († als Bischof von Chartres 1180) warnt in seinem Metalogicus vor der Überschätzung der Dialektik; auch für den Geta des Vitalis dürfen wir in Bezug auf Wahl und Behandlung des Stoffes wohl einen Einflufs der Tendenzen annehmen, die von Orleans ausgingen. Wenn Geta klagt:

Cum didicit Geta logicam, tunc desiit esse,
Quaeque boves alios, me facit esse nihil

oder wenn Birria spöttisch bemerkt, die Dialektik könne aus einem Dummen einen Verrückten machen,

Insanire facit stultum dialectica quemvis,

so erinnert das an die Klage des Johann von Salisbury, die Dialektik eines Unwissenden sei wie das Schwert des Herkules in der Hand eines Pygmäen. Und in den später zu besprechenden Elegienkomödien stofsen wir auf ganz unverkennbare Seitenhiebe gegen die scholastische Bildung. So wird der dumme Hahnrei Babio als ein Mensch geschildert, der über dem Studium der Logik das Studium der Grammatik vernachlässigt, er sagt, als seine Gäste eintreten:

Intremus, sedite; male dixi, dico sedete
Erro per insolitum grammatizare volens.
Nosco tamen logicam; bene praemeditando probabo
Quod Socrates Socrates et quod homo sit homo.

In der Alda wird geschildert, wie der ruppige Spurius sich mit seiner angebeteten Spurca zur Ruhe begiebt, die Bettdecke reicht nicht für zwei aus

abscondit tegmen breve particulariter ambos

wohl ein Hinweis auf das logische Sprüchlein

asserit i negat o, sed particulariter ambo,

das alsdann freilich schon vor Petrus Hispanus im Schwunge gewesen sein müfste. Noch deutlicher tritt dieser Spott in einem andern elegischen Gedicht des Mittelalters, im Raparius

hervor[1] (Germ. VII, 43 ff.), wo ein Landmann von seinem bösen Bruder in einen Sack gesteckt und an einem Baumast in die Luft gezogen wird. Ein Schüler kommt vorbei, der Mann im Sacke ruft ihm zu, er habe — ähnlich wie der aristophanische Sokrates in seinem Korbe — in seinem luftigen Sitz die Geheimnisse der Natur ergründet. Der Schüler läſst ihn herunter, steckt sich dann selbst in den Sack und wird hinauf gezogen, worauf der andere auf dem Pferde des Schülers höhnisch von dannen reitet.

Von allen diesen Werken scheint die Alda (594 Verse)[2] den Komödien des Vitalis zeitlich am nächsten zu stehen. Der Verfasser ist Wilhelm von Blois, der von 1167—69 Abt in einem sizilianischen Kloster war. Als er dieses Amt niederlegte, tröstete ihn sein Bruder, der durch seine Briefsammlung berühmte Peter von Blois, indem er ihm schrieb, durch seine litterarischen Leistungen habe er sich mehr Ehre erworben als durch vier Abteien. Und unter diesen litterarischen Leistungen erwähnt er auch die Alda. Dies ist der einzige Anhaltspunkt für die Entstehungszeit. In späterer Zeit hat Peter nicht nur seine eignen Liebesgedichte bereut, sondern auch den Bruder zur Abkehr von der weltlichen Litteratur vermocht. Seine Alda muſs aber doch Beifall gefunden haben, es sind von ihr fünf Handschriften bekannt, abgesehen von den Excerpten in den poetischen Blumenlesen.

Wilhelm erzählt uns die Geschichte eines jungen Mädchens, das seiner Mutter den Tod brachte, indem es auf die Welt kam und das der Vater als ein teures Vermächtnis der Verstorbenen zärtlich liebt und behütet. Sie erblüht zu einer lieblichen Jungfrau, Guilelmus giebt sich die erdenklichste Mühe uns ihre Reize zu schildern. Der Vater hält mit ängstlicher Sorgfalt alle Männer von ihr fern. Natürlich wird der schöne junge Pyrrhus dadurch nur noch um so mehr gereizt, eine Annäherung zu versuchen. Der Sklave Spurius — wie Geta als ein Scheusal von grotesker Häſslichkeit geschildert — rät seinem jungen Herrn, sich durch Geschenke das Herz der Ge-

1) In Hugo von Trimbergs Registrum multorum auctorum V. 887 als Schullektüre erwähnt.

2) ed. Lohmeyer, Leipzig 1892.

liebten zu gewinnen; das nötige Geld soll er seinem Vater stehlen. Das geschieht, Spurius aber, anstatt das Geschenk — eine grosse Pastete! — in die Hände Aldas gelangen zu lassen, macht sich mit seiner würdigen Geliebten Spurca einen guten Tag. Er kommt dann zu Pyrrhus zurück und berichtet, er habe sich nur Prügel geholt, Alda habe das Geschenk nicht berühren wollen. Der unglückliche Liebhaber härmt sich hoffnungslos ab, bis eine alte Amme in ihn dringt, ihr seinen geheimen Schmerz zu verraten und dann auch ein Mittel aussinnt, ihn an das Ziel seiner Wünsche gelangen zu lassen. Pyrrhus hat nämlich eine Schwester, die ihm täuschend ähnlich sieht und die mit Alda befreundet ist. Mit Hilfe der Amme wird nun Pyrrhus in die Kleider dieser Schwester gesteckt und stattet Alda einen Besuch ab. Die nachfolgende obscöne Schilderung kann auch nicht andeutungsweise wiedergegeben werden, genug, dafs Pyrrhus seine Geliebte trotz alledem in dem naiven Glauben zu erhalten weifs, sie habe es mit einem Mädchen zu thun und dafs das nämliche Spiel sich in den folgenden Tagen wiederholt, — decies repetita placebunt, sagt Alda frei nach Horazens ars poetica. Da die Folgen nicht auf sich warten lassen, bleibt natürlich dem Vater Aldas nichts übrig als die beiden Liebenden zu verbinden.

Merkwürdig ist es, dafs Wilhelm in der Einleitung die lateinische Bearbeitung eines menandrischen Lustspiels als seine Quelle angiebt. Peiper hat zur Erklärung auf das menandrische Lustspiel Androgynos hingewiesen, von dem uns aufser dem Titel auch noch einige Fragmente sowohl des griechischen Originals als der lateinischen Bearbeitung des Caecilius erhalten sind. Er meint, dafs Wilhelm diese Bearbeitung vollständig vor sich gehabt habe. Zu den Gründen, die er für seine Vermutung anführt, könnte man auch noch hinzufügen, dafs es völlig dem Charakter des Sklaven in der Komödie entspricht, wenn der Diener Spurius dem jungen Herrn darüber Ratschläge erteilt, wie er dem geizigen Alten — er nennt ihn wie die römischen Lustspielsklaven: senex noster — sein Geld abnehmen könnte. Der Anfang des Gedichts, die Geburt Aldas und der Tod ihrer Mutter kann freilich nicht innerhalb des Rahmens des antiken Lustspiels vorgeführt worden sein, das

alles kann aber sehr wohl der Vater zu Anfang des ersten Akts in einer rückblickenden Erzählung dargelegt haben. Die liebevoll schwermütige Unterredung der Eltern vor der Niederkunft, die schmerzliche Rührung des Vaters beim Anblick des Töchterleins, das alles weist auf ein gutes Vorbild zurück und könnte ganz wohl aus einer statarischen Expositionsscene stammen. Doch spricht auch manches gegen Peipers Vermutung, vor allem die Angabe des Prologs, dafs die aus Menander entnommene Fabel erst neuerdings (nuper) in die lateinische Sprache gekommen sei. Aber das ist wohl sicher, dafs wir als letzte Quelle ein verloren gegangenes Lustspiel des Altertums zu betrachten haben.

Das nächste Stück, das wir zu besprechen haben, ist in der einzigen erhaltenen Handschrift ohne Titel überliefert, wir finden anstatt der Überschrift blofs die Namen der fünf auftretenden Personen,[1] die erste darunter ist die alte Baucis, mit deren Namen wir das Machwerk füglich bezeichnen können. Die Handschrift, ein Sammelband der Berner Bibliothek, wurde im Laufe des 12. und 13. Jahrhunderts angefertigt, die historischen Persönlichkeiten, die darin erwähnt werden, machen es höchst wahrscheinlich, dafs sie aus England stammt. Die Schriftzüge unsrer Komödie (324 Zeilen) scheinen noch ins 12. Jahrhundert zu gehören. Hier haben wir es vermutlich, im Gegensatz zu den früheren Stücken, mit einer freien Erfindung zu thun. Doch war der Verfasser offenbar ein eifriger Terenzleser und hat auf Schritt und Tritt durch Entlehnung terenzischer Motive seiner eignen dürftigen Erfindungsgabe nachgeholfen. Auch hat er mit Ausnahme der Kupplerin Baucis die übrigen Namen dem römischen Dichter entlehnt: die Buhlerin Glycerium, der feige und hochtrabende Thraso, die Sklaven Davus und Birria. Zunächst schildert uns der Dichter die Toilettenkünste, die Baucis anwendet, um Glycerium herauszuputzen, sodann geht sie auf die Strafse, um Liebhaber zu angeln. Sie findet Thraso, den sie denn auch richtig mit ihren süfsen Reden ködert und zu Glycerium führen will. Thraso,

1) S. o. S. 14 herausg. v. Hagen, Jahrbücher für Philologie und Pädagogik 97, 711 ff.

hocherfreut, schenkt ihr sogleich Geld, aber da lohnt es sich nicht mehr, ihn mitzunehmen, die Alte entwischt ihm und dem Geprellten bleibt nichts übrig, als nach Hause zurückzukehren und seinen Zorn an der Dienerschaft auszulassen. Doch der Sklave Davus tröstet ihn und erbietet sich, ihm das heifs ersehnte Stelldichein zu vermitteln. Er eilt zu Baucis und Glycerium. Er schilt die Alte gehörig aus, aber nach einer sehr con amore geschilderten Schimpf- und Prügelscene kommt es zur Versöhnung. Davus soll in der folgenden Nacht den Thraso herbeiführen.

In der Nacht machen sich nun Herr und Sklave auf den Weg. In der Nähe des Hauses der Glycerium angelangt, geht Davus voraus, um zu sehen ob die Luft rein ist, Thraso verbirgt sich so lange in einem Graben. Aber der böse Birria hat die beiden bemerkt, er will dem Thraso einen Streich spielen. Zuerst will er ihn in seiner Höhle mit Steinen bombardieren. Aber nein, nimmt er grofse Steine, so könnte er ihn töten, nimmt er kleine, so thut er ihm nicht weh. Er will ihm aber einen andern Schimpf anthun und besudelt ihn. Endlich kommt Davus wieder, er verjagt und prügelt den Missethäter und führt sodann seinen Herrn zu Glycerium hinein. Glycerium thut sprödo, sie wisse nicht, was Liebe sei; erst durch nochmalige Geldspende gewinnt Thraso die Zusage, in der nächsten Nacht die Blüte ihrer Jungfernschaft pflücken zu dürfen. Davus freut sich des wohlgelungenen Manövers, denn natürlich haben die Weiber auch ihm einen Anteil am Gelde zugesichert. Zum Schlufs wird noch angedeutet, wie Baucis allerlei Zaubermittel sammelt, um Glycerium wieder zur Jungfer zu machen, einen weifsen Raben, Bärte von alten Weibern, Cerberusgift und dergleichen, und wie Thraso in der folgenden Nacht sein Liebchen abholt.

Geta, Aulularia, Alda, Baucis verdienen in einer Geschichte des Dramas aus dem Grunde eine Erwähnung, weil sie uns zeigen, dafs die Lustspieldichtung des Altertums in der mittelalterlichen Gelehrtenwelt doch noch zu selbständigen dichterischen Versuchen anregte. Dafs bei all diesen Stücken, mit Ausnahme der überschriftlosen Baucis, in den Manuskripten der Titel Komödie vorkommt, wäre für uns noch kein Grund, sie zu er-

wähnen, denn es giebt auch sonst noch manche unter den zahlreichen komischen Erzählungen der lateinischen Litteratur jener Zeit, bei denen der Verfasser oder ein beliebiger Abschreiber auf den Gedanken geriet, sie nach mittelalterlichem Sprachgebrauch als Komödie zu titulieren. In allen dergleichen Gedichten führt und der Verfasser mitunter die handelnden Personen in einer Unterredung vor. Bei den Erzählungen, die nach einer dramatischen Vorlage gearbeitet sind, mufste sich natürlich dieser Übergang besonders leicht und besonders häufig einstellen. Doch auch abgesehen davon liegt für jeden erzählenden Dichter ein solches gelegentliches Überspringen in den Dialog nahe. Wollte die Geschichte des Dramas von allen diesen uneigentlichen Komödien Notiz nehmen, dann müfste sie schliefslich auch Dantes grofses Gedicht in ihren Bereich ziehen. Wir übergehen daher Pseudokomödien, wie den Milo des Matthaeus von Vendome oder den Miles gloriosus und die Lydia eines unbekannten Verfassers;[1] wenn diese Dichter die Thalia anrufen, so erweitern sie das Gebiet der Muse ebenso, wie dies bereits ihr Vorbild Ovid gethan hatte.[2]

Es mufste indes als eine lohnende Aufgabe erscheinen, die wechselnden Personen und die wechselnden Stimmungen beim Vorlesen oder Deklamiren dieser Gedichte kunstgemäfs hervortreten zu lassen. Für diese Kunst finden sich wohldurchdachte Vorschriften am Schlusse der poetria nova, die Galfridus de Vino Salvo dem Papst Innocenz III. (1198—1216) gewidmet hat.[3] Wenn bei Galfridus vorgeschrieben wird, der recitator müsse bei der Darstellung (personam gerere) eines Zornigen auch dessen äufsere Bewegungen nachahmen und sich davor hüten, dafs er nicht selber von der dargestellten Leidenschaft ergriffen werde, er müsse ebenso die Stimme, das Mienenspiel und die Bewegungen eines ungeschliffenen wie eines

1) Früher gleichfalls, jedoch mit Unrecht für Werke des Matthaeus gehalten, vgl. Cloetta S. 79 ff.

2) Über Thalia bei Ovid vgl. Peiper S. 500.

3) Leyser, Historia poetarum et poematum medii aevi (1721) S. 974 f. Zuerst besprochen von Chassang S. 122. Über die Kunst des Stimmenwechsels bei den griechischen Rhapsoden vgl. die Stellensammlung bei Du Méril, S. 47.

feinen Menschen (agrestis und facetus) wiederzugeben verstehen, so hat der Dichter wohl vor allem an den Vortrag dieser vielgelesenen und im Unterricht vielfach verwendeten Werke gedacht. Beachtung verdient es auch in diesem Zusammenhange, dafs in der Baucis die Namen der fünf auftretenden Personen als Überschrift dienen und dafs aufserdem durch das ganze Manuskript hindurch am Rande mit roter Schrift die Namen derjenigen Personen aufgezeichnet sind, die an den betreffenden Stellen im Text entweder selber das Wort ergreifen oder von deren Charakter und Thaten der Autor in seinem Namen uns berichtet. An einer längeren erzählenden Stelle findet sich auch am Rande das Wort auctor. Es ergiebt sich jedoch fast durchweg aus dem Texte selber, wer das Wort hat oder von wem die Rede ist. Sonach ist es höchst wahrscheinlich, dafs die Randnotizen zur Bequemlichkeit und rascheren Orientierung der Vorleser beigefügt waren. Ähnliche Randbemerkungen finden sich auch in Handschriften der Aulularia und des Geta, wo sie um so erklärlicher sind, als hier bei manchen Wechselreden die Namen der auftretenden Personen innerhalb des Textes nicht ausdrücklich genannt werden.[1]

Einige unter diesen Gedichten nähern sich jedoch der dramatischen Gattung insofern, als in ihnen gegenüber dem Dialog die Erzählung gänzlich oder fast gänzlich verschwindet. So spielen zum Beispiel in der Komödie von Paulinus und Polla die Erzählung und die Zwischenbemerkungen zwischen den rein dialogischen Partieen eine sehr untergeordnete Rolle, ähnlich verhält es sich mit der ‚Handwerkersfrau‘. Rein dialogisch ohne alle Erzählung sind Pamphilus und Babio, hier werden uns die Namen der redenden und handelnden Personen blofs durch Beischriften kundgegeben, die nicht zum Text gehören. Nur einmal im Pamphilus ist die Personenangabe dem Text einverleibt:

Tunc Venus „haec“ inquit „labor improbus omnia vincit“.

Diesen Dichtungen gegenüber hat man schon die Frage aufgeworfen, ob sie nicht zu dramatischer Darstellung bestimmt

1) Nach Traube (in Vollmöllers Jahresberichten 1, 90) geht der Gebrauch solcher Randnotizen auf die Handschriften der Eklogen zurück.

gewesen sein könnten. Die spärliche Erzählung, welche die dialogischen Partien miteinander verbindet, wäre an sich noch kein Hinderungsgrund, denn einer der Darsteller hätte ja die Rolle des vermittelnden Erzählers auf sich nehmen können. Und in einem Falle, wie der soeben angeführte aus dem Pamphilus, konnte sehr wohl der Darsteller der Venus die verbindenden Worte mit recitieren. Bei Besprechung des liturgischen Dramas werden uns unzweifelhafte Beispiele begegnen, dafs solche verbindende Worte mit zu der Rolle gerechnet und dementsprechend vorgetragen wurden. Der Inhalt dieser Komödien ist jedoch derart, dass kaum an eine eigentliche dramatische Vorführung gedacht werden kann; auch ein Vortrag mit verteilten Rollen ist schwerlich anzunehmen, denn es giebt, soviel ich weifs, gar keine Belege dafür, dass eine solche Kunstübung im Mittelalter bestand. Dagegen mufste die Vortragskunst, zu welcher Galfridus de Vino Salvo durch seine Regeln anleitet, um so wirksamer sein, je mehr die Erzählung hinter dem Dialog zurücktrat. Namentlich der Babio, der sich durch raschen Wechsel von Rede und Gegenrede auszeichnet, verlangt einen Virtuosen, der die drei Sprachen, von welchen Galfridus einmal redet: die Sprache des Mundes, des Antlitzes und der Gestikulation vollkommen in seiner Gewalt hat, einen Virtuosen, der mehrere Menschen aus einem Munde reden lassen kann, wie es in dem Epitaphium eines solchen Künstlers heifst.[1] Dafs die Kunst der Deklamation mit Stimmenwechsel im Mittelalter sehr beliebt war, werden wir auch noch weiterhin sehen.

---

1) S. o. S. 22. Ähnliche Vorschriften finden wir späterhin am Schlufs des berühmtesten Lesedramas, der Celestina:

Si amas y quieres a mucha atencion
Leyendo a Calisto, mover los oyentes,
Cumple que sepas hablar entre dientes
A vezes con gozo, esperanza y pasion,
A vezes ayrado, con gran turbacion;
Finge, leyendo, mil artes y modos
Pregunta y responde, por boca de todos
Llorando y riendo, en tiempo y sazon.

Auch die schwer verständliche prosaische Vorbemerkung zum Babio scheint sich auf den Vortrag mit Stimmenwechsel zu beziehen.

Nun läfst sich diese Art des Vortrags im Grunde genommen auf jedes erzählende Gedicht mit eingestreutem Dialoge anwenden und es ist im einzelnen Falle schwer zu entscheiden, ob ein Gedicht von vornherein für solch einen Vortrag bestimmt war. Namentlich bei den früher besprochenen Gedichten nach antiken Mustern läfst sich in dieser Hinsicht nichts Bestimmtes aussagen. Bei den zuletzt erwähnten Dichtungen mit ausschliefslichem oder vorherrschendem Dialog ist jedoch kaum daran zu zweifeln, dass die Verfasser sie für die Deklamation mit Stimmonwechsel berechneten. Also verdienen sie schon deshalb in unserm Zusammenhange eine Betrachtung, weil sie uns von diesem eigentümlichen Surrogat dramatischer Vorstellungen einen deutlichen Begriff geben. Dafs zwei von diesen Stücken, Pamphilus und die Handwerkersfrau, in den Handschriften nicht als Komödien bezeichnet werden, kann für uns kein Grund sein, sie von unserer Betrachtung auszuschliefsen, ebensowenig, wie die Bezeichnung als Komödie uns veranlassen konnte, Werke von vorwiegend erzählendem Charakter zu berücksichtigen.

Wenden wir uns zunächst zum Pamphilus,[1] der ohne Zweifel noch aus dem 12. Jahrhundert stammt und bald das verbreitetste und beliebteste Werk der ganzen Gattung wurde; bei Henri d'Andeli (V. 388) erscheint er bereits unter den Verteidigern Orleans gegen die aristotelische Invasion. Der Name des Verfassers ist unbekannt. Dafs er Pamphilus geheifsen haben soll, wie der Liebhaber seiner Komödie, ist kaum glaublich; er hat wahrscheinlich den Namen aus Terenz entlehnt, der in zwei Komödien (Andria und Hecyra) verliebte Jünglinge dieses Namens auftreten läfst. Doch wäre es denkbar, dafs man den Dichter nach seinem beliebten Werke den Beinamen Pamphilus gegeben hätte. Auch über seine Herkunft steht nichts fest; Boccaccio[2] erwähnt ihn einmal unter den Dichtern, die Italien im Mittelalter hervorgebracht habe.

Die Handlung des Gedichtes (780 Zeilen) ist rasch erzählt. Zuerst ein Monolog des Pamphilus, der uns zum Vertrauten

1) Zur Bibliographie der Ausgaben vgl. Cloetta S. 88 f.

2) Lettere ed. Corazzini, Firenze 1877 S. 194.

seiner Liebessehnsucht macht. Er verzweifelt daran, dafs Galathea, ein schönes Mädchen aus der Nachbarschaft die Seine werden könne; sie ist vornehmer und reicher als er. Da erscheint ihm gerade zu rechter Zeit die Göttin Venus und hält ihm eine gedrängte Vorlesung über die ars amandi: er solle im Liebesdienst ausdauern, solle vor der Geliebten stets heiter und gesprächig, wenn auch nicht zu gesprächig erscheinen, solle durch reichliche Trinkgelder an die Dienstboten dafür sorgen, dafs in ihrer Umgebung stets vorteilhaft von ihm gesprochen werde; alsdann müsse er ans Ziel kommen. Hierauf wieder ein Monolog des verliebten Jünglings, der sich ein Herz fafst, die schöne Galathea anzureden; doch traut sie ihm nicht recht, sie will ihm zwar auch für die Zukunft gestatten, sich ihr zu nähern, aber blofs in Gegenwart anderer. Nun wendet sich Pamphilus an eine alte Kupplerin, die gerne bereit ist, ihm zu helfen, zwar hat sich schon ein anderer Liebhaber um ihre Vermittelung bemüht, doch ist sie mit dessen Geschenken nicht zufrieden und hofft, Pamphilus werde freigebiger sein. Sie wandert geschäftig zwischen den beiden hin und her, sie merkt bald genug, dafs das gute Mädchen in Pamphilus verliebt ist, und es fällt ihr natürlich nicht schwer, die Unterhaltung geschickt nach ihrem Ziele hinzulenken. Auf den Liebhaber wirkt sie vor allem durch die Gefahr, dafs Galathea mit einem andern verheiratet werden könnte; sie will Galathea in ihr Haus locken, dann soll Pamphilus auch kommen und zeigen, dafs er ein Mann sei. So geschieht es; kaum ist Pamphilus eingetreten, so sagt die Alte, eine Nachbarin habe ihr gerufen und entfernt sich; was sich weiter begiebt, das geht aus den Klagen des Mädchens, sowie aus den Trostworten des Jünglings und der zurückkehrenden Alten überdeutlich hervor. Die Alte bemerkt, dafs die beiden das Ziel ihrer Wünsche erreicht hätten, denn die Heirat sei jetzt unvermeidlich.

In keiner anderen Elegienkomödie ist der Ton der erotischen Dichtungen Ovids, die Mischung leichter Frivolität und tiefer Leidenschaftlichkeit so glücklich getroffen, wie im Pamphilus; auch was die Behandlung des Verses betrifft, ist keinem der anmutige Redestrom und die scharfe epigrammatische Zuspitzung so wie dem Dichter des Pamphilus gelungen. Neben

Ovid treten andere litterarische Vorbilder zurück.[1] Wenn die Alte in einem Monolog den schönen Pamphilus preist und so thut, als wisse sie nicht, dass Galathea ihr zuhört, so ist das ein Kunstgriff aus der römischen Komödie, sonst kann man nicht behaupten, dafs der Stil der Komödie auf die Führung der Handlung und des Dialogs Einflufs geübt hätte.

Der Babio ist vermutlich in England entstanden, wo sich auch die drei bis jetzt nachgewiesenen Handschriften befinden. Obgleich der Verfasser ohne Zweifel den Geta kannte und benutzte, macht es doch den Eindruck, als beruhe das Stück auf Beobachtung des wirklichen Lebens. Auch ist sein Stil trotz aller entlehnten Redeblumen[2] doch sehr frisch und ursprünglich, die Wechselrede, von quecksilberner Lebendigkeit, wird nirgends durch Erzählung unterbrochen.

Das Gedicht ist 484 Zeilen lang; die Handlung zerfällt in zwei unzusammenhängende Teile.[3]

Zunächst macht uns Babio, der klägliche Held des Stückes, in einem langen Monolog zum Vertrauten des Liebesschmerzes, den er in seinem Innersten hegt. Da vernimmt er ein Geräusch, er glaubt belauscht zu sein und schrickt zusammen. Aber es war blofs der Hund Melampus, den er zur Ruhe verweist. Melampus geht, der Liebesschmerz bleibt. Ecce canis transit, sed adhuc dolor iste remansit. Und nun erfahren wir auch im weiteren Verlauf seiner Klagerede, wer der Gegenstand seiner Sehnsucht ist; es ist sein eignes Stiefkind Viola, die Tochter seines Weibes Pecula. Natürlich erspart er uns nicht die obligate Schilderung ihrer Schönheit, man kann sie blofs mit Thetis und Helena vergleichen; sie duftet nach Weihrauch und Balsam u. s. w. Aber dies schöne Mädchen soll ihn verlassen, der Ritter Croceus bewirbt sich um sie. Viola naht sich; obwohl sie den Alten verabscheut, antwortet sie doch freundlich auf seine Galanterien und erklärt, von Croceus nichts wissen zu wollen. Aber Babios Unheil läfst nicht auf sich

1) An Virgil erinnern Einzelheiten, wie labor improbus omnia vincit, fama crescit eundo etc.

2) Darunter auch einiges aus Virgil z. B. mellificatis apes, experto crede.

3) ed. Wright, Early mysteries etc. S. 65 ff.

warten. Sein Weib und deren Liebhaber, der Diener Fodius, begünstigen Violas Liebe, sie möchten gern das Mädchen aus dem Hause schaffen, das ihnen bei ihren Liebeshändeln im Wege steht. Es naht sich Croceus mit drei Freunden; der knauserige Babio berät sich mit Fodius über die Herstellung einer möglichst kärglichen Bewirtung; jeder Trunk, den die Fremden thun, giebt ihm einen Stich ins Herz. Nach der Mahlzeit rückt Croceus mit seinem Anliegen heraus; er bittet um die Hand Violas. Babio, der natürlich fest überzeugt ist, Viola werde den Bewerber ausschlagen, läfst das Mädchen kommen, aber wider Erwarten giebt sie ihr Jawort und läfst sich sogleich von Croceus hinweg führen. Babio hat das Nachsehen und jammert uns wieder ein langes und breites vor, dafs Pecula bleibt und Viola geht:

Haec lupus illa bidens, haec serpens, illa columba,
Haec levis illa gravis, haec dolor illa decus.

Dies leitet uns dann zum zweiten Teil der Komödie hinüber. Nach Beendigung des Monologs erscheint Fama und teilt dem Babio mit, was sich die Leute über Pecula und Fodius erzählen. Babio stellt die beiden zur Rede, sie beteuern natürlich ihre Unschuld. Da beschliefst er sie auf die Probe zu stellen, er giebt vor, er wolle für mehrere Tage verreisen und überrascht dann die Hausbewohner durch eine unerwartete Rückkehr. Dies Experiment führt er zweimal aus, beide Male mit dem kläglichen Mifserfolg, der solche Unternehmungen in der komischen Litteratur fast stets begleitet; Fodius stellt sich beide Male, als halte er ihn bei der plötzlichen Rückkehr in dunkler Nacht für einen unberechtigten Eindringling und prügelt ihn jämmerlich durch, bis sich Babio in seiner Verzweiflung entschliefst, Haus und Hof im Stich zu lassen und Mönch zu werden.

Die Kunstform der Elegienkomödien beschränkte sich indes nicht auf Frankreich und auf England, das damals mit dem Nachbarreiche im innigsten litterarischen Wechselverkehr lebte. In Italien wurden nicht nur die Hauptwerke der Gattung, vor allem Geta und Pamphilus, eifrig gelesen, wir haben hier auch in Paulinus und Polla das Beispiel einer selbständigen Nachahmung. Der Verfasser ist ein spezieller Landsmann des Horaz,

der Richter Richard von Venusia. Er widmet das Gedicht einem Kaiser Friedrich und erwähnt darin einen Dux Raynaldus als Stellvertreter des Kaisers, was sich auf die Regierungszeit Friedrichs II. und im besondern auf die Jahre 1228 bis 1230 beziehen mufs, so dafs er also geraume Zeit nach Vitalis und Wilhelm gedichtet hätte.[1] Sein Werk mufs Beifall gefunden haben, es ist in 8 Handschriften erhalten, aufserdem begegnen uns Citate in mehreren Blumenlesen. Offenbar behandelt Richard eine Begebenheit, die damals in dem apulischen Städtchen viel besprochen und beklatscht wurde. Und das ist es auch, was der gedehnten und kindisch unbeholfenen Arbeit ein gewisses Interesse verleiht. Polla, ein altes Weib, hat in früheren Jahren die Anträge des Paulinus zurückgewiesen. Im Alter aber überkommt sie die Heiratslust. Sie schleppt sich an ihrem Stabe zu Fulco, der in Venusia als allgemeiner Vertrauensmann ein grofses Ansehen geniefst, und weifs ihn dazu zu bestimmen, dafs er sich zum Vermittler zwischen ihr und Paulinus hergiebt. Es bedarf zu diesem Zweck einer schier endlosen Unterredung. Jede neue Wendung des Gesprächs führt zur Einschiebung allgemeiner Betrachtungen. Polla macht zuerst dem Fulco ein paar Komplimente, hierauf eine Betrachtung über die Schmeichelei, dann eine ebensolche über das Alter; dann als Fulco meint, Polla komme um zu betteln, und ihr ein paar Geldstücke anbietet, ein Zwiegespräch über den Nutzen des Geldes und über den Schaden, den es so oft in der Welt anstiftet. Als nun Polla glücklich fort ist, hält Fulco wieder einen langen Monolog über die wichtige Frage, ob er erst frühstücken oder erst sich mit Paulinus über Pollas Antrag besprechen solle, natürlich werden hier allgemeine Betrachtungen über den Einflufs der Nüchternheit und des Weins in reicher Fülle geboten. Und so geht es weiter mehr als elfhundert Verse hindurch; nach langem Hin- und Herreden weifs Fulco die Bedenken des Paulinus zu beschwichtigen, der mit unglaublicher Offenheit alle die Gründe darlegt, die gegen die Heirat eines alten Mannes vorgebracht

1) ed. Du Méril, Poésies inédites, Paris 1854, S. 374 ff. Die Datierung nach Mullenbach S. 7.

werden können. Zweimal im Verlauf des Gesprächs schwingt sich sogar Paulinus in seinen allgemeinen Betrachtungen zu einem so hohen Grade von Weisheit empor, dass Fulco seinen Sinnen nicht traut und ihm eine Ohrfeige versetzt, weil er sich handgreiflich davon überzeugen will, dafs er es nicht mit einem Traumgesicht zu thun hat. Abgesehen von dieser Ohrfeige kommt noch durch einige andere Intermezzi etwas dramatisches Leben in das Stück. Fulco, der für die anderen eine so umsichtige und erfolgreiche Fürsorge entfaltet, ist für sich selber ein Pechvogel; als er von der Mahlzeit aufsteht, um den Paulinus hereinzunötigen, raubt ihm eine Katze den Braten und da er ihr einen Stein nachwerfen will, verfehlt er das Tier und zerschmettert einen gefüllten Krug. Nachdem er am späten Abend den alten Paulinus nach Hause begleitet hat, wird er auf der Strafse von bissigen Hunden verfolgt und stürzt auf der Flucht in eine mit Schmutz gefüllte Grube, in der er bis zum nächsten Morgen auf Rettung warten mufs. Natürlich hält er auch in dieser Situation einen längeren moralischen Monolog. Und nachdem er herausgezogen ist, entgeht er mit knapper Not dem Verdacht, als gehöre er zu einer Diebesbande, auf die man gerade in jener Nacht fahndete.

Weniger Verbreitung hat das Gedicht von der Handwerkersfrau gefunden. Vermutlich ist es gleichfalls in Italien entstanden, eine Handschrift befindet sich in Mailand, die andere ist im 15. Jahrhundert von dem unermüdlichen Abschreiber Hartmann Schedel angefertigt worden und stammt wohl gleichfalls aus dessen italienischen Wanderjahren.[1] Als Verfasser wird in der Mailänder Handschrift ein Magister Jacobus bezeichnet. Es ist wieder eine Kuppel- und Verführungsgeschichte in der Art des Pamphilus, nur dafs es sich hier um eine verheiratete Frau und einen verliebten Priester handelt. Zunächst giebt uns der Autor eine Schilderung der Handwerkersfrau, die er als ein Ideal weiblicher Schönheit hinstellt. Kein Wunder, dafs sich der Priester in sie verliebt; er wendet sich an eine alte Kupplerin, die sich dann auch sogleich zur

1) Muratori, Antiquitates III, 914; München, Cod. lat. 443 fol. 152 bis 159, wonach die folgenden Angaben.

schönen Frau begiebt und ihre verführerischen Redekünste spielen läfst. Sie verfehlt nicht einen Syllogismus anzuwenden, der in der Litteratur der verliebten Pfaffen eine grofse Rolle spielt: es ist eine Pflicht, den Leidenden Hilfe zu bringen; der Liebhaber härmt sich ab und wird zweifellos vor Kummer sterben, wenn du ihn nicht erhörst; ergo mufst du ihn erhören, sonst begehst du eine Sünde. Die Alte wird indes abgewiesen und bekommt allerlei scharfe Bemerkungen über ihr sauberes Handwerk zu hören. Nun giebt sie dem Priester den Rat, mit Geschenken sein Glück zu versuchen. Dies geschieht und nun wird die Alte mit einem tröstlicheren Bescheid entlassen, sie kann dem Priester Grüfse und eine Einladung überbringen. Inzwischen zeigt aber die Frau ihrem Mann die Geschenke; der geldgierige Mann sagt, er wolle sich abends entfernen, und wenn der Priester mit der Frau allein sei, unverhofft wiederkommen und von dem ertappten Liebhaber einen Tribut erpressen. Die Frau ist über diesen Plan sehr mifsvergnügt; sie meint, ihr Mann habe keine treue Gattin verdient und schickt daher zum Priester, um ihn zu warnen. Dieser bewaffnet sich, ehe er zur Frau geht; als der Mann an der Thür pocht, wird ihm nicht geöffnet; der Priester tritt am Morgen mit seiner Waffe heraus und verhöhnt den Wartenden. Zum Schlufs spricht der Autor die Moral aus, dafs diejenigen, die andere täuschen, oft selbst getäuscht werden und dafs man sich vor der schimpflichen Gewinnsucht hüten solle.

Daneben sind noch manche kleinere Stücke erhalten, die gleichfalls auf solche kunstvolle Recitation berechnet gewesen sein mögen, so die Anekdote von den zwei Geistlichen und dem Bauern oder die Scene zwischen einem Jüngling und einer Nonne.[1] Diese können jedoch hier unberücksichtigt bleiben, denn sie gehören ihrem Inhalt nach nicht in die Komödiensphäre und das nämliche gilt für die dialogischen Gedichte, die unter den Begriff der Ekloge fallen.

Wieder eine andere Form nahm diese Deklamationskunst in den Monologen an, in welchen der Vortragende eine Ge-

1) Vgl. Cloetta S. 93; Wattenbach, Anzeiger f. d. Kunde d. deutschen Vorzeit, 1870, Sp. 322 ff.

schichte erzählt, als wäre sie ihm selber begegnet und auch die Personen, die in den Gang der Geschichte eingeflochten sind, redend auftreten läfst. Das älteste derartige Gedicht, vom schlauen Liebesboten (de nuntio sagaci, 297 Verse) erinnert in seinem Inhalt an den Pamphilus; ein Verliebter erzählt, wie er einen Boten mit Geschenken zu einem Mädchen geschickt habe, wie der Bote dann durch allerlei trügerische Schmeichelreden das Mädchen mit dem Jüngling zusammenbrachte und sich nachher ebenso wie die Alte im Pamphilus diskret entfernte. Dann sollte noch dargestellt werden, wie der Bote das Mädchen zurückbrachte und was sich dabei alles ereignete, aber dieser Schlufs ist in den Handschriften nicht vollständig überliefert. Schon um die Mitte des 12. Jahrhunderts wird der Monolog citiert; er reicht also vielleicht noch in die Zeit vor den Elegienkomödien des Vitalis zurück. Der schlaue Liebesbote ist ein ungeschicktes Machwerk in leoninischen Hexametern und es ist sehr wahrscheinlich, dafs er dem Dichter des Pamphilus vorlag, als er eine ähnliche Begebenheit in seinen weit gewandteren und zierlicheren Distichen behandelte. Ein anderer Monolog (de tribus puellis, 300 Hexameter und Pentameter) schildert uns, wie der Dichter auf einem Spaziergang drei Mädchen antrifft und zwischen ihnen einen Gesangswettstreit entscheidet. Er erteilt den Preis — wie es scheint, nicht ganz unparteiisch — der schönsten unter den dreien und wird dafür durch ihre Liebesgunst belohnt. Hier spielt indes der eingestreute Dialog keine solche Rolle wie im schlauen Liebesboten. Eine kurze Anekdote von drei Gesellen und einem Topfhändler (de tribus sociis) liegt in zwei verschiedenen monologischen Behandlungen vor, die eine hexametrisch, die andere in Distichen.[1] Man hat diese Monologe als horazische Komödien bezeichnet, hauptsächlich mit Hinblick darauf, dafs Horaz in der neunten Satire des ersten Buches ein kleines Ereignis aus seinem Leben mit eingestreutem Dialog erzählt,

1) Auch der Merulus, den Hugo von Trimberg in seinem Registrum v. 760 (ed. Huemer, Sitzungsber. d. Wiener Akad., hist.-phil. Cl. Bd. 116) erwähnt, scheint nach den dort citierten Anfangsworten ein solcher Anekdotenmonolog gewesen zu sein; vielleicht die bekannte Geschichte von dem Manne, der sich überall durch seine Wahrheitsliebe unmöglich macht.

wie er ja auch sonst in seinen Satiren, zumal im zweiten Buche die Einführung lebendiger Rede und Gegenrede liebt.[1] Inwieweit die Bezeichnung berechtigt ist und inwieweit Horaz als Vorbild dieser Monologe betrachtet werden kann, wollen wir hier nicht untersuchen; es verdient jedoch bemerkt zu werden, dafs der Monolog von den drei Mädchen mit denselben Worten anfängt wie die erwähnte neunte Satire. In den Handschriften werden diese Monologe nicht als Komödien bezeichnet.

Die erzählenden Gedichte, die als Tragödien bezeichnet werden,[1] verdienen nur deshalb Erwähnung, weil sie einen Beleg für den uneigentlichen Gebrauch des Wortes im Mittelalter darbieten. Die Zahl dieser Werke ist sehr gering. Von der Waschfrauentragödie des Johannes Anglicus war schon die Rede. Wilhelm von Blois hat, wie aus dem Briefe seines Bruders Peter hervorgeht, neben der Komödie Alda eine Tragödie „Flaura und Marcus" geschrieben, die jedoch verloren gegangen ist. Im 15. Jahrhundert hat der Magister Reynerus von Brüssel eine lustige Geschichte von zwei Dieben, die in eine Wolfsgrube fallen, in Distichen besungen; hier ist natürlich der Titel Tragödie ironisch gemeint. In neuerer Zeit hat man ohne hinlänglichen Grund einige Dichtungen in elegischem Versmafs als Tragödien bezeichnet, die diesen Titel in den Handschriften nicht führen; es ist dies der „Mathematicus", der dem Bernhard von Chartres (12. Jahrh.) zugeschrieben wird: die Geschichte eines Jünglings, von dem ein Astrolog verkündigt, dafs er seinen Vater ermorden werde; der Jüngling will diesem Orakelspruch zuvorkommen und bittet in einer Rede vor dem Senat um das Recht sich das Leben nehmen zu dürfen. Aufserdem haben wir von Bernhard von Chartres ein Gedicht de paupere et ingrato: ein armer Mann will sich durch Selbstmord von der Last des Lebens befreien, wird von einem Soldaten daran gehindert und verklagt ihn deshalb vor Gericht. Die dritte sogenannte Tragödie „de Affra et Flavio" erzählt, wie ein Mann aus unbegründeter Eifersucht seine Frau

1) Vgl. die Ausgabe von Jahnke, Comoediae Horatianae tres. Leipzig 1891.

3) Inhalts- und Litteraturangaben bei Cloetta S. 109 ff.

mit ihrem Söhnchen auf einer wüsten Insel aussetzt; von Hunger gepeinigt verspeist die Mutter ihr Kind; dieser Fall wird nun in einer Gerichtsverhandlung erörtert. Alle diese Stücke sind offenbar weiter nichts als in Verse gebrachte Themata aus den römischen Rhetorenschulen, wie sie uns nicht selten in der mittelalterlichen Erzählungslitteratur begegnen. Beim Mathematicus bin ich imstande die Quelle anzugeben; er beruht auf der vierten Deklamation des Quintilian,[1] ebenso bei der Tragödie vom undankbaren Armen, die aus den Kontroversen des älteren Seneca V, 1 entlehnt ist; auch für Afra und Flavius wird man bei einigem Nachsuchen in der Rhetorenlitteratur die Quelle gewifs bald finden.

Eine Charakteristik der Sprache und des Kunststils in den „Komödien“ wäre nur möglich, wenn wir sie im Zusammenhang mit der gesamten mittelalterlich-lateinischen Litteratur betrachteten. Die Komödien heben sich, wie nochmals betont werden mufs, aus dieser Litteratur nicht als eine scharf abgesonderte Gruppe hervor; wir könnten vielmehr je nach dem gröfseren oder geringerem Umfang und der gröfseren oder geringeren Lebendigkeit des Dialogs eine beträchtliche Anzahl von Übergangsformen statuieren. Wie in so vielen Dichtungen der Zeit, so begegnet uns auch hier das Streben, die Ovidische Darstellungs- und Verskunst nachzuahmen, ferner die Vorliebe für antithetische Zuspitzung des Ausdrucks, für ausgeführte Schilderungen, namentlich Schilderungen blendender Schönheit und abschreckender Häfslichkeit. Mehrere Dichter, zumal der des Pamphilus, bemühen sich, den Wohlklang an einzelnen Stellen durch Einfügung leoninischer Verse zu erhöhen. Auch die Vorliebe für Kuppel- und Verführungsgeschichten finden wir sonst noch wieder; die Kupplerin ist in der Poesie der Kleriker eine sehr wichtige Person, man braucht hier nicht an ein litterarisches Vorbild — etwa an die Dipsas in den amores des Ovid — zu denken. Aber keine der Kupplerinnen in den Komödien kann sich mit dem Meisterstück von cynischer Verworfenheit und Frechheit vergleichen, das uns Matthäus von Vendome

1) Auf dieser Quelle beruht, beiläufig bemerkt, auch Lessings dramatischer Entwurf „das Horoskop“.

in seinem Briefsteller[1] in der Korrespondenz zwischen einem Kleriker und einem alten Weibe vorführt.

In einer Geschichte des Dramas verdienen diese Komödien nur deshalb Erwähnung, weil sie für eine gewisse Epoche und einen gewissen Kreis als eine Art von Ersatz für das eigentliche Drama betrachtet werden können, nicht etwa deshalb, weil in ihnen ein Keim der späteren Entwicklung enthalten wäre. Geta und Pamphilus erhielten sich vor allen Dingen durch ihren Gebrauch in der Schule, wenn es auch beim Pamphilus an sittlichen Bedenken nicht fehlte. Was ihn aber schliefslich aus der Schule entfernte, waren nicht diese Bedenken, sondern die immer mächtiger werdende humanistische Bewegung; Bebel in seiner Übersicht der empfehlenswerten Autoren[2] will ihm eine gewisse Anmut nicht absprechen, rechnet ihn aber doch zu den Werken in barbarisch-mittelalterlichem Stil, an welchen man, wie Ulysses an den Felsen der Sirenen, mit verstopften Ohren vorüberfahren müsse. In der Hauptzeit seines Ruhmes wirkte der Pamphilus auch in die Nationallitteraturen hinüber, es haben sich aus dem Mittelalter isländische, französische, italienische und spanische Bearbeitungen erhalten.[3] Die letztgenannte Bearbeitung, von dem Erzpriester von Hita in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts verfafst, ist besonders dadurch ausgezeichnet, dafs an die Stelle der etwas abgeblafsten Charakterschilderung des Originals eine individuellere Färbung getreten ist. Wenn sich hier das alte Weib als Trödlerin einschleicht, um seine Verführungskünste spielen zu lassen, so ist das ein Zug, den wir auch später in der Celestina benutzt sehen werden. In der Renaissance wurde auch einmal der Versuch gemacht, den Pamphilus zu einem wirklichen Bühnenstück zu bearbeiten, in fünf Akten und mit

1) Wattenbach, Sitzungsberichte d. hist. phil. Kl. d. bayr. Akad. 1870, S. 561 ff.

2) In dem Opusculum de institutione puerorum, Argentorati 1513; in der Abh.: ‚Qui auctores legendi sint.‘

3) Die isländische Übersetzung ist herausgegeben von Kölbing, Germania 23, 129 ff. Die Litteratur der sonstigen Übersetzungen und Bearbeitungen ist bei Cloetta S. 90 verzeichnet. Vielleicht gab es auch einen provenzalischen Pamphilus; s. u. Buch VI.

Chören am Schlufs jedes Aktes. Diese Bearbeitung wurde 1518 in Siena aufgeführt. Schon früher, gegen Ende des 15. Jahrhunderts hatte der Schulmeister Jean Prot in seiner zu Unterrichtszwecken veranstalteten Ausgabe den Pamphilus, als wäre er ein wirkliches Drama, in Akte eingeteilt.

Der Geta war in erster Linie für die Gebildeten von Interesse und daher weniger als der Pamphilus zur Übertragung in die Nationallitteraturen geeignet. Trotzdem haben wir von ihm eine italienische und eine französische Bearbeitung. Von einer eigentlich theatralischen Bearbeitung ist mir nichts bekannt, jedoch stammt von dem Apupthelden eine typische Figur, die uns auf den Brettern noch oft begegnen wird: Geta ist der erste dummpfiffige Diener eines Gelehrten, der die Weisheit seines Herrn unfreiwillig parodiert.

Zweites Buch.

Die Anfänge des geistlichen Dramas in lateinischer Sprache.

Das religiöse Schauspiel, die wichtigste und am reichsten entwickelte Form des mittelalterlichen Dramas ist aus den kirchlichen Gesängen hervorgegangen, die schon seit den ersten Jahrhunderten insofern einen dramatischen Keim enthielten, als bei manchen Anlässen eine Teilung des Sängerchors in zwei Halbchöre stattfand oder auch das Volk im Wechselgesang auf den Gesang des Klerus antwortete. Doch erst seit dem 10. Jahrhundert können wir in den Ländern der römischen Kirche verfolgen, wie der Wechselgesang zunächst bei dem frohen Feste der Auferstehung sich zu eigentlich dramatischen Formen weiter ausgebildet hat. Seit dieser Zeit kam immer mehr die Sitte auf, den Text der Gesänge durch Einschiebung von Tropen zu erweitern. Die älteste Sammlung solcher Tropen stammt aus Sankt Gallen und reicht höchst wahrscheinlich in den Anfang des 10. Jahrhunderts zurück. Damals wirkte in Sankt Gallen der Mönch Tutilo, ein Universalgenie, dessen prächtige Gestalt uns Ekkehard IV, der Geschichtschreiber des Klosters gezeichnet hat; er gilt als der erste Verfasser von Tropen. Für den Tropus, der uns hier zunächst angeht, ist seine Autorschaft nicht sicher bezeugt, jedenfalls aber stammt er aus der Epoche von Tutilos Wirksamkeit. Er wurde in Sankt Gallen am Ostermorgen in den ersten Teil der Messe, den Introitus, eingeschoben und lautet folgendermaßen:

Frage: „Wen sucht ihr im Grabe, o Christinnen (christicolae)?“

Antwort: „Jesum von Nazareth den Gekreuzigten, o Himmelsbewohner (coelicolae)."

„Er ist nicht hier, er ist auferstanden, wie er vorausgesagt hat, gehet, meldet, dafs er aus dem Grabe auferstanden ist."

Darauf noch der Satz: „Ich bin auferstanden, nachdem ich Mensch geworden bin und deine väterlichen Befehle erfüllt habe." [1]

Die drei ersten Sätze beruhen auf dem Bericht des Marcusevangeliums (Kap. 16) von der Begegnung der heiligen Frauen mit dem Engel am Grabe des Herrn. Sie allein sind für die spätere Entwicklung des liturgischen Dramas von Bedeutung und begegnen uns in fast sämtlichen Osterfeiern wieder. Sie wurden von den Sängern, wie schon aus den Bezeichnungen „Frage" und „Antwort" hervorgeht, im Wechselgesang vorgetragen.

Einen eigentlich dramatischen Charakter erhielt jedoch dieser Wechselgesang erst dadurch, dafs er mit der Zeremonie der Bestattung des Kreuzes in Verbindung gebracht wurde. Es war nämlich Sitte, beim Charfreitaggottesdienst vor dem Altar ein Kreuz aufzurichten und dasselbe nach beendetem Gottesdienst in ein Stück Zeug eingehüllt in feierlichem Zuge an einem Ort neben dem Altar niederzulegen, der das heilige Grab bedeuten sollte und wohl auch dementsprechend hergerichtet war (quaedam assimilatio sepulcri). Die erste Spur dieses Gebrauchs findet sich, soviel ich weifs, in dem Liber consuetudinum, einer Vorschrift für die Ordnung des Gottesdienstes in den englischen Klöstern, die im Jahr 967 erlassen wurde und als deren Verfasser der heilige Dunstan gilt. Die Vorrede des Liber consuetudinum hebt indes ausdrücklich hervor, dafs man bei der Abfassung die Gebräuche auswärtiger Klöster benutzte, es werden Fleury-sur-Loire und Gent namhaft gemacht. Gerade bei der Beschreibung der Grabzeremonie (S. 493) finden wir eine Berufung auf den nachahmenswerten Gebrauch einiger Klostergeistlichen, die diese Sitte eingeführt hätten, um das ungelehrte Volk im Glauben zu stärken. [2] Das

1) Über diese Handschrift vgl. Gautier, Les tropes S. 61 ff., 131. Ein Facsimile der angeführten Stelle S. 216.

2) Ein Abdruck des liber consuetudinum bei Migne 137, 475 ff. vgl. Mabillon, Annales S. Benedicti III, 586. Martene, de antiquis ecclesiae riti-

Kreuz blieb bis zur Nacht vor Ostern im Grabe, dann wurde es weggebracht. Während des Gottesdienstes, der hierauf beginnt, soll ein Klosterbruder sich in eine Alba kleiden und mit einem Palmenzweige in der Hand sich bei dem Grabe niederlassen. Dann sollen drei andere Brüder in Kapuzenmänteln mit Weihrauchfässern in der Hand, langsam, mit Gebärden als ob sie etwas suchten, sich dem Grabe nähern. Wenn nun der Engel sie herankommen sieht, beginnt er mit ihnen den Wechselgesang. Die erste Frage und Antwort sind hier nur durch die Anfangsworte angedeutet; der dritte Satz dagegen ist vollständig mitgeteilt und stimmt bis auf eine kleine Variante (a mortuis anstatt de sepulcro) mit dem Sankt Galler Texte überein.[1] Alsdann wenden sich die drei zu dem Chor mit den Worten: „Halleluja, der Herr ist auferstanden." Und hier sehen wir den Wechselgesang um einen neuen Bestandteil erweitert; der Engel singt: „Kommt und sehet den Ort, wo der Herr bestattet war", ein Satz, der nicht wie die übrigen auf Marcus, sondern auf Matthaeus (28, 6) zurückgeht. Bei diesen Worten hebt der Engel die Decke auf, welche über das Grab gebreitet ist und zeigt den drei Priestern, dafs kein Kreuz darunter liegt, sondern blofs das Leintuch, in welches das Kreuz eingehüllt war; die drei ergreifen das Tuch und breiten es aus, gegen den Klerus gewendet, „gleichsam um anzudeuten, dafs der Herr auferstanden und nicht mehr vom Leichentuch umhüllt sei." Sie singen alsdann „der Herr ist vom Grabe auferstanden", worauf der Prior das Tedeum anstimmt.

Ein weiterer Beweis für die Verbreitung der Grablegungszeremonie im 10. Jahrhundert ist in einem Troparium enthal-

bus IV, 141 führt neben dem lib. cons. auch ein Ordinarium aus S. Aper in Toul an, ohne indes zu bemerken, aus welcher Zeit dies Ordinarium stammt. Aus Floury scheint die Kreuzbestattung nicht übernommen zu sein, in den Veteres consuetudines Floriacenses, die Bosco (Floriacensis vetus bibliotheca, Lugduni 1605, S. 390 ff.) ex vetustissimo ante sexcentos annos scripto membranaceo codice herausgab, findet sich nichts davon; eher aus Gent, wo Dunstan sich 955 im St. Peterskloster aufhielt.

1) In der Antwort hiefs es wohl coelicola (Sing.), da wie bei Matth. u. Marc. ein Engel auftritt, nicht mehrere, wie im S. Galler Tropus, der sich hier an Lukas anschliefst.

ten, das unter der Regierung eines der drei ersten Ottonen niedergeschrieben sein mufs.[1] Doch finden wir hier natürlich keine ausführlichen Anweisungen für die Darstellung, wie im englischen Regelbuch. Es ist nur zu Anfang bemerkt, dafs der Wechselgesang beim Besuch des Grabes (ad visitandum sepulcrum) vorgetragen werden solle. Das Gespräch der Engel mit den Frauen stimmt wörtlich mit dem alten Sankt Galler Tropus überein, doch ist noch der vorhergehende Satz des Marcusevangeliums herbeigezogen; die Priester, welche die Frauen darstellen, eröffnen nämlich die Scene, indem sie singen: „Und sie sprachen zu einander: wer wälzt uns den Stein vom Eingang des Grabdenkmals.“ Die Worte „und sie sprachen miteinander“ sind also mitgesungen worden, als ob sie zur Rolle gehörten.

Langsam hat sich in der folgenden Zeit dieser dramatische Kern weiter entwickelt.[2] In den letzten Teil der Handlung, die Rückkehr der Frauen vom Grabe, kam ein etwas reicheres dramatisches Leben durch Einfügung der Sequenz Victimae paschali, die in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts entstand. Diese Sequenz enthält in ihren drei ersten Sätzen einen jubelnden Lobgesang auf den Erlöser, der die Macht des Todes bezwungen, dann wendet sich der Gesang plötzlich und unvermittelt an die eine der vom Grab zurückkehrenden Marien: „Sage Maria, was hast Du auf dem Wege gesehen?“ Darauf die Antwort in drei Sätzen: „Das Grab des Auferstandenen“,

1) In der Kgl. Bibliothek zu Bamberg; vorher in der dortigen Dombibliothek. Das Bistum Bamberg wurde bekanntlich erst 1007 durch Heinrich II. gegründet. Die obige Angabe über die Niederschrift nach Jäck, Vollständige Beschreibung der öffentlichen Bibliothek zu Bamberg, T. I, Nürnberg 1831 S. 143. Die Osterfeier ist abgedruckt bei Lange S. 29.

2) Für die folgende Darstellung benutzte ich die Monographien von Milchsack und von Lange. Während Milchsack 28 Texte mitteilt, hat Lange ein Material von erstaunlicher Reichhaltigkeit neu zusammengebracht; seine Schrift enthält den Text von 224 lateinischen Osterfeiern, darunter 159 aus Deutschland, 52 aus Frankreich. Bei beiden fehlt indes der alte St. Galler Tropus. Bei Anordnung des Materials war für Lange der mafsgebende Gesichtspunkt die allmähliche Erweiterung der Texte, während es bei meiner Darstellung darauf ankommt, die allmähliche Entfaltung eines reicheren dramatischen Lebens nachzuweisen.

sodann „die Engel, das Schweifstuch und die Kleider", endlich: „Christus meine Hoffnung ist auferstanden, er wird den Seinigen nach Galilaea voranschreiten." Dann schliefst der Gesang mit den Worten: „Der wahrhaftigen Maria ist mehr Glauben zu schenken, als der trügerischen Schar der Juden." Also wieder ein Teil der Liturgie, der zum dramatischen Vortrag herausfordern mufste, und der sich trefflich eignete zu einem Wechselgesang zwischen dem Chor, der auf seiner Stelle geblieben war, und den Darstellern der drei Frauen, die vom Grabe zum Chor zurückkehrten, jede der drei Antworten konnte einer der drei Frauen in den Mund gelegt werden. Höchst wahrscheinlich ist die Sequenz nicht lange nach ihrer Entstehung dramatisch verwertet worden, wenn sich auch Belege für das Vorkommen in unserem Zusammenhang erst in Handschriften des 13. Jahrhunderts finden; von da an begegnet sie uns aber in den Osterfeiern achtundsechzig mal.

Noch folgenreicher war die Herbeiziehung von Kirchengesängen, welche die Ereignisse des Ostermorgens auf Grund des Johannesevangeliums behandelten. Und zwar wurden hier zunächst zwei Scenen herausgegriffen: wie Maria Magdalena den Aposteln Petrus und Johannes meldet, dafs die Leiche verschwunden ist, und wie dann Petrus und Johannes um die Wette zum Grabe laufen; Johannes kommt zuerst ans Ziel, Petrus aber tritt zuerst in das Grab ein, nach ihm Johannes, und sie finden die Leichentücher noch an ihrem Orte.

Diese Scene finden wir zuerst in einem Augsburger liturgischen Buch aus dem 11. oder 12. Jahrhundert, seitdem begegnet sie uns namentlich in Deutschland oftmals wieder. Sie wurde in folgender Weise dargestellt. Der Chor sang die Worte: Es liefen die zwei zusammen und der andere Jünger lief schneller als Petrus und kam früher ans Denkmal. Während dieses Gesangs eilten zwei Geistliche in raschem Schritt zum Grabe und dort nahmen sie eine Handlung vor, die sonst den heiligen Frauen zugeteilt war. Sie holten die Tücher hervor, breiteten sie aus und hielten sie mit entsprechender Gesangsbegleitung nach dem Chor oder nach dem versammelten Volk hin. Also zum erstenmal rasche Bewegung anstatt der langsamen Feierlichkeit; wir werden noch sehen, wie später

der Trieb nach weltlich-komischer Gestaltung diesen schwachen Punkt ausspähte und daran anknüpfte. Sodann wurde auf Grund des Johannesevangeliums die Scene dargestellt, wie Maria Magdalena weinend vor dem leeren Grabe sitzt und Christus ihr erscheint. Sie hält ihn zuerst für den Gärtner, da er sie aber anredet, stürzt sie ihm zu Füfsen, doch er duldet nicht, dafs sie ihn berühre. Die Scene läfst sich seit dem 12. Jahrhundert nachweisen.[1] Zum erstenmal ist hier das Interesse auf eine bestimmte Person hingewendet, die reuige Sünderin tritt aus dem Chor der heiligen Frauen heraus, ihre Klagen, ihre hingebende Liebe, ihr ganzes Gebahren entfaltet sich heftiger, leidenschaftlicher, man möchte sagen mehr im Opern- als im Oratorienstil. Es wird vorgeschrieben, dafs sie weinen soll, dafs sie auf die Kniee sinken soll, häufig treten ihre Klagen aus der Prosaform in die Versform über. Vor allem aber ist von Bedeutung, dafs hier zum erstenmal der Weltheiland selber auftritt, der von nun ab mehr und mehr als beherrschender Mittelpunkt der kirchlichen Bühne erscheint. Und so wirkungsvoll wie möglich wurde sein Hervortreten am Schlufs des kleinen Dramas gestaltet: er erschien in glänzenden weifsen Gewändern, köstlich geschmückt, als Triumphator über Tod und Hölle die Kreuzesfahne in der Hand haltend.

Diese Scenen sind bald allein, bald zusammen mit der Apostelscene an die ursprünglichen Bestandteile angefügt. In zwei Prager Texten dieser letzten ausgebildetsten Form, die beide aus dem 13. Jahrhundert stammen (Lange S. 148), finden wir noch eine stumme Person; es wird hier vorgeschrieben, dafs gleich zu Anfang die drei Marien mit Gesang sich an den Salbenkrämer (unguentarius) wenden sollen, von dem sie die Salben entgegennehmen und zur Grabstätte hintragen. Nun gab es aber damals schon längst ausgebildetere Formen des Auferstehungsdramas, in denen die Rolle des Krämers erweitert und mit komischen Zuthaten versehen war. Unmöglich wäre es freilich nicht, dafs auf Grund solcher Spiele die stumme Person in die Prager Texte durch eine diskrete Abschwächung hinein kam, wie eine solche dem streng liturgischen Charakter

1) vgl. das Prager Brevier, Lange S. 146 ff.

entsprach. Indes ist es doch viel wahrscheinlicher, daſs man in den erweiterten Auferstehungsdramen ein bereits vorhandenes liturgisches Motiv aufgriff. Es hat wohl schon in früherer Zeit mitunter ein dazu bestimmter Kleriker den Darstellern der drei Marien, als sie sich vom Chore weg nach dem Grabe verfügten, die Weihrauchfässer oder Salbengefäſse überreicht und so die Rolle des unguentarius vertreten.

Es wäre ein vergebliches Beginnen, wenn man einen Stammbaum des Abhängigkeitsverhältnisses dieser dramatischen Liturgien aufstellen oder gar für alle die verschiedenen Erweiterungen Entstehungszeit und Entstehungsort nachweisen wollte. Übereinstimmungen, die auf Entlehnungen beruhen, und solche, die sich bei der Gleichartigkeit des Stoffes von selbst ergaben, durchkreuzen sich auf der weiten Länderstrecke zu einem bis jetzt unaufgelösten und wahrscheinlich auch unauflösbaren Gewirre, nur selten, z. B. bei einer Gruppe von Denkmälern, die sämtlich den Diöcesen Passau oder Prag angehören (Lange S. 110 ff.), sind wir wohl ohne weiteres berechtigt, die Übereinstimmung auf Verwandtschaft zurückzuführen. Selbstschöpferisches Eingreifen einer dichterischen Individualität liegt auf dem ganzen geschilderten Entwicklungsgange nicht vor. Selbst ein Zurückgreifen auf die evangelischen Berichte ist nicht anzunehmen; wie der übrige Text, so wurden auch die einzelnen Sätze des Evangeliums in der Form übernommen, wie sie bereits zu kirchlichen Gesängen verarbeitet waren. Nur von wenigen Sätzen[1] ist mit einiger Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daſs sie selbständig hinzugedichtet wurden.

Zum Zweck breiterer lyrischer Ausführung wurden indes neben den prosaischen Gesängen die Gesänge in rhythmischer Form im Laufe der Zeit mehr und mehr bevorzugt. Dies zeigt sich u. a. in einem Texte, der aus dem Kloster Fleury stammt und in der erhaltenen Aufzeichnung ins 13. Jahrhundert zurückreicht. Es ist dies die entwickeltste von allen lateinischen Osterfeiern, die bis jetzt veröffentlicht wurden, zugleich die einzige aus Frankreich stammende, welche die beiden

1) vgl. Lange, S. 77, 80. Es sind die Sätze: Ad monumentum animus gementes etc. und Cernitis o socii, ecce linteamina et sudarium etc.

Scenen aus dem Johannesevangelium enthält.[1] Eine Osterfeier aus dem Nonnenkloster Origny Ste. Bénoite, niedergeschrieben im 14. Jahrhundert,[2] besteht schon zur Hälfte aus französischen Versen. Hier geht der leidenschaftliche Schmerz Maria Magdalenas so weit, dafs sie ausruft, sie möchte sich am liebsten umbringen. Auch hier begegnet uns der Salbenkrämer wieder; er macht den Frauen in Rücksicht auf ihren frommen Zweck einen billigeren Preis.

Für die Darstellung wurde nicht über den Kreis der Priester und Klosterschüler hinausgegriffen, ausgenommen natürlich die Nonnenklöster; in Origny Ste. Bénoite z. B. wurden die heiligen Frauen von Nonnen, der Engel von einem Priester dargestellt.[3] In einigen deutschen Liturgien, welche zum ursprünglichen Kern den Apostelwettlauf hinzufügten, finden wir, jedoch erst seit dem 14. Jahrhundert, dafs am Schlufs vor dem Tedeum das Volk durch Anstimmung des Gesangs: „Christ ist erstanden" sich an der Feier beteiligte, ein Gebrauch, der uns bereits ein Jahrhundert früher in einer ausgebildeteren Form des Osterspiels begegnet. Dafs das Volk sich in seiner Sprache am Gesang beteiligte, kommt sonst blofs noch in einem Prager Ritual des 14. Jahrhunderts vor, wie der Gesang ‚Buoh wssemohuezy' (Gott allmächtiger) vor dem Tedeum angestimmt wird (Lange S. 131). Eine eigentliche Verkleidung der auftretenden Personen fand nicht statt, ihr Charakter wurde blofs insoweit angedeutet, als dies mit den Mitteln der priesterlichen Gewandung möglich war, dazu kamen höchstens noch Abzeichen, wie die Palme für den weifsgekleideten Engel am Grabe. Christus als Gärtner wurde vielleicht durch einen Spaten in der Hand charakterisiert. Die merkwürdige Osterfeier von

1) Über die Handschr. vgl. Cuissard, Inventaire de la Bibl. d'Orléans. Fonds de Fleury 1885 S. 114. Sämtliche darin enthaltenen dramatischen Stücke mit Gesangsnoten bei Coussemaker. Das obenerwähnte auch bei Lange S. 160 ff. Dafs diese Scenen auch sonst in Frankreich nicht unbekannt waren, scheint aus dem Rationale des Durandus († 1296) lib. VI de nocturno officio sabbati sancti hervorzugehen.

2) ed. Coussemaker S. 256.

3) Die Texte, in denen eine cantrix erwähnt wird (Lange S. 150, 153; vgl. Ducange s. v.) müssen gleichfalls aus Nonnenklöstern stammen.

Fleury enthält Vorschriften zu einem Kostümwechsel; Christus soll zuerst als Gärtner, dann reich geschmückt als Weltheiland mit der Kreuzesfahne auftreten. Doch dürfen wir nicht vergessen, dafs damals bereits die Inscenierungskunst aufserhalb der Liturgie sich mannigfaltig entwickelt hatte. Die Zeit der Darstellung scheint immer die nämliche geblieben zu sein, die schon im englischen liber consuetudinum angegeben wird: während der Matutin am Ostersonntag zwischen dem dritten Responsorium und dem Tedeum.

Was die übrigen kirchlichen Gebräuche der Passions- und Osterzeit, aufser dem Ostersonntagmorgen, betrifft, so sind die liturgischen Handschriften bis jetzt noch nicht mit Rücksicht auf etwaige dramatische Ansätze systematisch durchforscht worden. Am Palmsonntag sowie an mehreren Tagen der Charwoche besteht noch heute in der katholischen Kirche der Gebrauch, beim Gesangsvortrag des Evangeliums eine Art von Rollenverteilung eintreten zu lassen. Die älteste bis jetzt nachgewiesene Spur dieses Gebrauchs findet sich in einer Handschrift des 12. Jahrhunderts;[1] dort wird für den Palmsonntag vorgeschrieben, zuerst sollten zwei Sänger singen: „Die Priester und Pharisäer versammelten sich und sagten“, darauf der Chor: „Was machen wir, da dieser Mensch viele Zeichen thut? Wenn wir ihn gewähren lassen, werden alle an ihn glauben“, dann wieder die zwei Sänger, denen der verbindende Text zugeteilt ist: „Aber einer unter ihnen, Caiphas, der in diesem Jahre Hoherpriester war, sprach“, dann einer aus dem Chor: „Es ist besser, dafs ein Mensch für das Volk stirbt und nicht das ganze Volk zu Grunde geht“, und so fort; der Text ist wörtlich aus dem Johannesevangelium entlehnt. Doch werden wir noch sehen, dafs die ausgebildeteren Formen der Passion sich schwerlich im Anschlufs an diesen gottesdienstlichen Gebrauch entwickelt haben.

Sehr wahrscheinlich ist es dagegen, dafs die Höllenfahrtsscene, die sich späterhin in den geistlichen Spielen sehr häufig findet, auf einen rituellen Gebrauch zurückgeht. Es bestand die Sitte, dafs in der Osternacht eine Prozession um die Kirche

1) abgedr. v. Sepet, Bibl. de l'éc. des chartes 28, 11.

veranstaltet wurde. An einer verschlossenen Thür der Kirche, die das Höllenthor vorstellte, wurde Halt gemacht; ein Geistlicher, der die Rolle Christi vertrat, klopfte an die Thür und verlangte Einlafs; ein Diakon, der den Teufel vorstellte (in figura diaboli) antwortete mit rauher Stimme. Die Worte des lateinischen Zwiegesprächs sind entlehnt aus den Schlufsversen des 24. Psalms und aus dem Evangelium Nicodemi, das bekanntlich eine Hauptquelle für die mittelalterlichen Vorstellungen von der Höllenfahrt war. Nach dreimaliger Frage und Antwort wurde die Thür geöffnet und die Prozession zog in die Kirche ein. Allerdings ist für diesen Gebrauch bis jetzt nur ein Beispiel aus dem 15. Jahrhundert nachgewiesen, da indes genau dasselbe Zwiegespräch schon seit dem 14. Jahrhundert in mehreren Osterspielen sich findet, so können wir wohl die Prozession als Quelle für die betreffenden Scenen voraussetzen.[1] Nach einer Vision der Klausnerin Wilbirgis können wir sogar vermuten, dafs die Scene schon um die Mitte des 13. Jahrhunderts in den Kirchen vorgeführt wurde.[2]

Dafs der Gang nach Emaus bei dem Vespergottesdienst des Ostermontags oder Osterdienstags in einer liturgischen Scene zur Darstellung kam, dafür haben wir Zeugnisse aus Fleury und Rouen[3] aus dem 13. und 14. Jahrhundert. Den Kern der Scene bildet das Gespräch zwischen Jesus und den Jüngern nach Lucas Kap. 24. Der Vergleich mit der Ostermorgenscene läfst uns vermuten, dafs es auch für die Emausscene früher einfachere Formen gegeben haben mag ohne das reichliche Beiwerk, mit dem die vorhandenen Texte ausgestattet sind. Der von Fleury zeigt in der Inscenierung eine gewisse Verwandt-

1) Das Prozessionsritual (Augsburg 1487) ist abgedruckt bei Milchsack (a. a. O. S. 127), der auch die Herkunft der Textesworte und ihre Verwendung im Osterspiel nachgewiesen hat. Vgl. auch Wirth S. 23 f.

2) Poz. Scriptores rerum austriacarum II, 268. Item quadam nocte dominicae resurrectionis, cum in Monasterio ludus Paschalis tam a Clero quam a populo ageretur, quia eidem non potuit corporaliter interesse, coepit desiderare, ut ei Dominus aliquam specialis consolationis gratiam per Resurrectionis suae gaudia largiretur. Et vidit quasi Dominum ad Inferos descendentem et inde animas eruentem, quae quasi columbae candidissimae circumvolantes ipsum comitabantur et sequebantur ab inferis redeuntem.

3) Du Méril S. 117.

schaft mit dem Ostertexte desselben Klosters; hier findet sich in der Rolle des Heilands sogar ein dreimaliger Kostümwechsel. Am Schlusse folgt im Text von Fleury die Scene zwischen Christus und Thomas, in dem von Rouen die Sequenz Victimae paschali, welche die beiden Jünger im Wechselgesang mit Maria Magdalena vortragen.

Auch für das Weihnachtsdrama können wir die Entwicklung aus dem Wechselgesange feststellen. Schon Tutilo hat den Tropus Hodie cantandus, den er für das Weihnachtsfest dichtete (Gautier S. 62 f.), mit einer dialogischen Stelle versehen. Doch schliefst sich die dramatische Weiterbildung, soweit wir sie bis jetzt übersehen können, nicht an diesen Tropus an, sondern an einen andern (abgedruckt bei Gautier S. 218), der uns zuerst in zwei Troparien des 11. Jahrhunderts begegnet; das eine stammt aus S. Martialis in Limoges, das andere, von unbekannter Herkunft, befindet sich jetzt in Oxford. Er lautet: „Wen sucht ihr in der Krippe, o Hirten, sagt an?“ Antwort: „Den Erlöser Christus, den Herrn, das Kind in Windeln eingehüllt etc.“ Wenn wir diesen Wechselgesang mit demjenigen vergleichen, der dem liturgischen Osterdrama zu Grunde liegt (Frage: „Wen sucht ihr am Grabe, o Christinnen?“ Antwort: „Jesum von Nazareth, den Gekreuzigten“) — so sind wir zur Annahme berechtigt, dafs dem Verfasser des Weihnachtsgesanges der Ostergesang vorschwebte; dieser ist gewifs älter; hier allein beruht der Dialog auf dem Texte des Evangeliums. Im Troparium von Oxford wird vorgeschrieben, die Frage solle von zwei Diakonen gesungen werden, die in weite Gewänder (Dalmatiken) gekleidet, hinter dem Altar stehn, die Antwort von zwei Sängern im Chor. Hier zeigt sich schon der Übergang zum eigentlichen Drama. Durch die weiten Gewänder sollen nämlich die Diakone als Frauen charakterisiert werden; wenn wir die spätern dramatischen Weihnachtsfeiern zur Vergleichung heranziehen, so erkennen wir, dafs mit diesen Frauen die beiden Hebammen gemeint sind, die nach dem apokryphen Protevangelium Jakobi der Gottesmutter zur Seite standen und denen ganz naturgemäfs die Frage an die Hirten in den Mund gelegt wird.

Zur Feststellung der ersten Entwicklungsstufen liegen uns hier keine so zahlreichen Denkmäler vor, wie bei der Oster-

liturgie. Tretzdem können wir erkennen, dafs die dramatische Ausbildung der Weihnachtsliturgie eine viel reichere und mannigfaltigere war. Die evangelische Erzählung bietet hier eine bunte Fülle von Ereignissen, die noch weit mehr als die Ereignisse des Ostercyklus dazu angethan waren, mit den dramatischen Mitteln dargestellt zu werden, welche die Frühzeit des christlichen Theaters darbot. Zudem herrschte gerade in diesem Teile des Jahres unter Geistlichkeit und Volk eine Stimmung, die der Entfaltung des frohen Spieltriebs förderlich war und die über die Grenzen der oratorienhaften Behandlung hinausdrängen mufste. Schon bei der Geschichte der dramatischen Osterfeiern konnten wir erkennen, dafs die chronologische Reihenfolge der überlieferten Denkmäler sich keineswegs mit dem inneren Entwicklungsgange deckt; bei den dramatischen Feiern des Weihnachtscyklus hat es die Unvollkommenheit der Überlieferung in noch weit höherem Mafse so gefügt, dafs unentwickelte, dem ursprünglichen näherstehende Formen uns blefs in verhältnismäfsig späten Handschriften überliefert sind, während die auf uns gekommenen zeitlich früheren Versionen bereits eine längere Entwicklungsreihe zur Voraussetzung haben.

Zur Zeit der Niederschrift der erwähnten Troparien gab es schon im Weihnachtscyklus sehr ausgebildete dramatische Formen. Wenn wir uns jedoch den Übergang vergegenwärtigen wollen, so sind wir zunächst auf ein Denkmal angewiesen, das zweihundert Jahre jünger ist, eine Weihnachtsfeier aus einer Handschrift des 13. Jahrhunderts.[1] Hier wird vorgeschrieben, dafs hinter dem Altar die Krippe und ein Bild der Jungfrau Maria aufgestellt werden solle. Dann verkündet ein Knabe, der den Engel vorstellt, von einem erhöhten Orte aus den Hirten die frohe Botschaft. Die Hirten werden durch fünf Kanoniker oder Vikare vertreten; indem sie sich anschicken zur Krippe hinzu-

1) Vermutlich aus Rouen, wo dieselbe Version in Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts vorkommt. Vgl. Du Méril S. 148 und den neuen Abdruck der Rouener Texte bei Gaste S. 1 ff. Dort wird auch eine Weihnachtsscene in dem u. S. 62 citierten Ms. von Montpellier, leider nur sehr flüchtig, erwähnt.

schreiten, ertönt oben vom Gewölbe der Kirche herab von Kinderstimmen der Gesang: „Ehre sei Gott in der Höhe.“ An der Krippe treten ihnen, in Dalmatiken gekleidet, zwei Priester entgegen ‚quasi obstetrices‘. Sie richten an die Hirten wörtlich dieselbe Frage, wie im Troparium von Limoges, und erhalten auch wörtlich dieselbe Antwort; alsdann zeigen sie das Kind; die Hirten beten es an und entfernen sich, indem sie ein Halleluja singen. Hierauf beginnt sogleich die Messe, bei welcher die Hirten den Chor dirigieren (Pastores regant Chorum). Die dramatische Vorführung war aufs engste mit dem Gottesdienste verbunden.

Wie man sieht, zeigt hier die erste Stufe der Entwicklung manche Übereinstimmung mit den dramatischen Osterfeiern. Wie dort Christus, so tritt hier Maria zunächst nicht in eigener Person auf. Wie dort das Grab, so bildet hier die Krippe einen festen Mittelpunkt, um welchen sich das Drama in immer reicherer Entfaltung gruppiert.

Für das Fest der Opfer des bethlehemitischen Kindermords am dritten Tage nach Weihnachten ist gleichfalls eine liturgische Feier erhalten, die einen Ansatz zu dramatischer Entwicklung zeigt. Sie ist überliefert in einer Handschrift aus S. Martialis (11./12. Jahrhundert, vgl. Journal des savants 1846 S. 92). Allerdings ist hier die erschütternde Tragik mehr angedeutet als wirklich entfaltet; man war auf eine symbolische Behandlung beschränkt. Dazu war auch in dem Berichte des Matthaeus ein Anhaltspunkt gegeben; der Evangelist verweist bei der Erzählung des Kindermords auf die Worte des Propheten Jeremias: „Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört, viel Klagens, Weinens und Heulens; Rahel beweinte ihre Kinder und wollte sich nicht trösten lassen.“ Die Angst und Verzweiflung der Mütter, deren Darstellung sich die späteren Dichter von geistlichen Dramen nicht entgehen liefsen, ist also hier vertreten durch eine lyrische Klage Rahels, die ein Engel zu trösten sucht. Die Klage und der Trost umfassen je neun Zeilen in unbeholfenen Reimen; voran stehn zwei Versikel, die auf Apok. 6, 9 ff. beruhen. Ob der Vortrag des Gesangs von irgend welcher dramatischen Aktion begleitet war, ist nicht ersichtlich.

Man sieht, für die Anfänge der dramatischen Feier des Weihnachtstages und des Tages der unschuldigen Kinder fliefsen die Quellen bis jetzt sehr spärlich. Doch erklärt sich dies nicht blofs aus der mangelhaften Durchforschung der Handschriften, sondern ohne Zweifel auch daraus, dafs ein anderer Tag des Weihnachtscyklus, der Tag der heiligen drei Könige, durch die glänzenden Schaustellungen, zu denen er Anlafs bot, die anderen Feste in den Schatten stellte. Bei keiner anderen Begebenheit liefs sich der tiefere Sinn mit Hilfe der dramatischen Form so anschaulich darstellen wie hier, wo die Könige in ihrer würdevollen Pracht das Kindlein in der Wiege verehren. Aufserdem lag es nahe, die Darstellung der Ereignisse des Weihnachtstages und des Tages der unschuldigen Kinder mit diesem Feste zu verbinden, die Anbetung der Hirten als ein Vorspiel voranzustellen, den bethlehemitischen Kindermord als unmittelbare Folge anzuschliefsen und so die Ereignisse der Weihnachtszeit zu einer cyklischen Darstellung abzurunden.

Die erhaltenen Dreikönigsfeiern lassen sich in zwei Gruppen teilen.

In der einen tritt der Zusammenhang mit den übrigen Feiern noch nicht hervor; hier vollzieht sich die Zeremonie in ähnlicher Weise, wie die Anbetung der Hirten am Weihnachtstage. Als Beispiel mag eine Rouener Feier aus dem 14. Jahrhundert dienen.[1] Drei Geistliche, als Könige gekleidet, kommen von drei Teilen der Kirche einherschreitend am Altar zusammen. Sie zeigen sich gegenseitig den Stern, küssen sich und ziehen dann vereint in feierlicher Prozession zur Krippe, indes der Kanter ein Responserium anstimmt. Am Ziele angelangt, werden sie mit einem Wechselgesange von den Hebammen — auch hier zwei Priester in Dalmatiken — empfangen. Diese Priester schlagen den Vorhang von der Lagerstätte des Kindes zurück, die Könige bringen ihre Opfer dar und fallen zum Gebete nieder; der Engel — ein weifsgekleideter Knabe — er-

1) Abgedruckt mit Nachweisen über das sonstige Vorkommen dieses Textes bei Du Méril S. 153 u. Gasté S. 12. Ferner gehört hierher ein Text aus Limoges (Du Méril S. 151) und vermutlich auch eine Umdichtung in leoninische Hexameter, von der sich der Anfang in einer Wiener Handschrift des 14. Jahrhunderts erhalten hat; abgedr. Du Méril a. a. O.

mahnt sie auf dem Rückwege dem Könige Herodes auszuweichen. Sie ziehen durch das Seitenschiff aus der Kirche und treten durch die linke Thür in den Chor; während der Messe erfüllen sie ihre Funktionen ebenso wie die Hirten im Weihnachtsspiel. Ähnlich verläuft die Feier nach dem Rituale von Limoges (Du Méril S. 151); hier erfahren wir, dafs den Königen bei ihrem feierlichen Zuge der Stern an einem Stricke voranschwebte. Dafs dies ein Haupteffekt war, geht schon daraus hervor, dafs mitunter die ganze Feier als ‚Stella' bezeichnet wird.

Das gemeinsame Merkmal der zweiten Gruppe ist, dafs hier auch noch der Tyrann Herodes auftritt, vor dessen Thron die drei Könige auf ihrem Weg zur Krippe Halt machen. Durch Herodes wurde in die ursprüngliche Form des christlichen Dramas das böse Prinzip und damit das eigentliche dramatische Leben eingeführt. In einem liturgischen Drama aus Nevers, das c. 1060 niedergeschrieben ist,[1] sehen wir die Rolle des Herodes in einen Text eingefügt, der mit dem Texte von Rouen fast wörtlich übereinstimmt. In letzterem Texte hatte, wie wir sahen, der Engel am Schlusse die Könige ermahnt, auf einem anderen Wege zurückzukehren. Der Grund dieser Mahnung war aus dem Texte selber nicht ersichtlich; vermutlich wollte man diesem Mangel dadurch abhelfen, dafs man die Könige auf dem Hinwege mit Herodes zusammenführte, der sie nach dem Zwecke der Reise fragte und sie aufforderte, ihm auf dem Rückwege vom neugeborenen Könige zu erzählen. Demgemäfs ist auch die Rolle des Herodes in der Handschrift von Nevers noch ganz kurz und farblos gehalten. Nachdem jedoch der Tyrann einmal eingeführt war, wurde er immer mehr zum eigentlichen Mittelpunkt der Handlung. Es zeigt sich das deutlich in den Texten von Bilsen bei Limburg, Freising, Compiegne, Strafsburg und Montpellier, sowie in den ausgeführteren Texten von Nevers. Von diesen Texten werden drei (Compiegne, Bilsen und Freising) noch in das 11. Jahrhundert, die übrigen in das 12. Jahrhundert gesetzt. Aufserdem ist auch in der Handschrift von Fleury ein Dreikönigsspiel

1) Herausg. v. Delisle, Romania 1875 S. 2 f.

enthalten.[1] Die Texte aus dem 11. Jahrhundert zeigen in vieler Hinsicht eine reichere dramatische Entfaltung als die späteren, unter denen wiederum der von Fleury als der lebendigste und ausgeführteste erscheint; doch ist noch aus dem 11. Jahrhundert ein kurzes Bruchstück eines Dreikönigsspiels erhalten, das mit dem Texte von Fleury fast wörtlich übereinstimmt. Der Kern, der von mannigfachen Zuthaten überwuchert wird, ist überall die Anbetungsscene in der Fassung von Rouen, was die Zusätze anlangt, so trifft es sich oft, dafs ein Text in dem einen Teile mit dem einen, in dem andern Teile mit dem andern Spiele dieser Gruppe eine nähere Verwandtschaft zeigt; offenbar hat öfters Contamination stattgefunden. Eine genauere Untersuchung des gegenseitigen Abhängigkeitsverhältnisses wäre eine lohnende Aufgabe für jemanden, der alle Texte zugleich zur Hand hat.

Gemeinsam ist diesen Spielen, dafs sie die ganze Reihe der Begebenheiten vorführen, wie sie im Evangelium erzählt werden. Nachdem Herodes erfahren hat, dafs die drei Weisen den neuen Judenkönig suchen, läfst er die Schriftgelehrten kommen, die ihre Bücher aufschlagen und die Stelle finden, wonach der König in Bethlehem geboren werden soll. Darauf folgt die Einladung des Herodes an die Magier, ihm auf dem Rückwege Bericht zu erstatten, der Zug der Magier nach Bethlehem, die Anbetung und die Warnung des Engels. In den meisten Texten wird am Schlusse dem Herodes gemeldet, dafs die Magier einen anderen Weg genommen haben, die Wut und Rachsucht des Tyrannen wird noch angeschürt durch seine Krieger, denen sich in manchen Versionen auch sein Sohn

1) Der Text von Bilsen bei Cahier & Martin, Mélanges d'archéologie 1849, S. 259 ff., der von Compiegno bei Hartmann, das altspanische Dreikönigsspiel, Leipz. Diss. 1879 S. 43 ff., üb. den von Montpellier vgl. Gasté S. 11 ff. (die Datierung nach dem Catalogue général des manuscrits des bibl. publ. des dép. I. Paris 1849 S. 408), der von Strafsburg herausg. v. Lange, Zeitschr. f. deutsches Altert. 324, 12 ff.; der von Fleury bei Du Méril S. 162, der von Freising bei Du Méril S. 156 und Weinhold S. 56 ff., die ausgeführteren Texte von Nevers bei Delisle a. a. O. S. 3 ff.; über das Bruchstück aus dem 11. Jahrhdt. vgl. Bibl. de l'éc. des chartes 34, 637 und Petit, Mystères I. 52. Die Einsiedler Handschrift 366 enthält die zweite Hälfte eines Textes dieser Gruppe aus dem 12. Jahrhdt.

Archelaus beigesellt, und es wird Befehl erteilt, alle Kinder unter drei Jahren in Bethlehem umzubringen.

Diese Herodesscenen konnten natürlich nicht mehr durch Mosaikarbeit aus Evangelien und kirchlichen Gesängen hergestellt werden. Als Form für die selbständige dichterische Thätigkeit, die hier eintreten mufste, wurde der Hexameter gewählt, dem wir in den alten Osterliturgien fast nirgends begegnen.[1] Manche dieser Hexameter sind aus Virgil entlehnt, so redet der Bote des Herodes die Magier mit denselben Worten an, die Pallas bei Virgil VIII, 112 ff. dem Aeneas zuruft; die selbstgedichteten Hexameter, darunter leoninische und paarweis gereimte, fallen gegen die Virgilischen merklich ab. Merkwürdig ist es, dafs in zwei Texten auch die Didaskalien in Verse gebracht sind, in dem von Nevers freilich nur zu Anfang; der Verfasser des Textes von Bilsen hat jedoch, da er einmal im Zuge war, die Arbeit fast durch das ganze Stück getreulich durchgeführt ‚Tunc pergunt pariter hunc [sic] verbum vociferantes' oder ‚Non moram faciens respondet nuntius ista' u. s. w. Am meisten aber lockte die Aufgabe, den Charakter des Tyrannen darzustellen. Wenn die Schriftgelehrten ihm die Prophezeiung vorlesen, ergreift er das Buch und schleudert es wütend zur Erde; er droht den Magiern mit seinem Stocke; bei Empfang der Nachricht, sie hätten einen anderen Weg genommen, ruft er mit dem Catilina des Sallust: Incendium meum ruina exstinguam;[2] in dem Texte von Fleury ergeht er sich um die Wette mit seinem Sohne Archelaus in lächerlichen und blutdürstigen Tiraden, im Texte von Montpellier wird vorgeschrieben, dafs er einem seiner Krieger das Schwert aus der Hand nehmen und damit in der Luft herumvagieren soll. Diese Gestalt, die noch Hamlet als den Typus eines Theaterbösewichtes erwähnt, war somit schon im 11. Jahrhundert in den Hauptzügen entwickelt. Herodes wurde als der Mittelpunkt des Ganzen betrachtet, den Versionen von Freising und Fleury hat er den Titel gegeben, und schon die ältesten Zeugnisse lassen

1) Vgl. indes die Bearbeitung des ‚Cernitis o socii' in Hexametern im Texte von Fleury (Lange S. 164) und die Bearbeitung des ‚Quem quaeritis' in Distichen im Texte von Origny Ste. Benoite (Coussemaker No. XVIII.).

2) Catilina cap. 32; zuerst bemerkt von Wilken S. 16.

uns erkennen, daſs vor allem seine Person sich dem Gedächtnisse der Hörer einprägte.

Ohne Zweifel war ursprünglich die Darstellung des bösen Tyrannen und seiner Sippe von den Verfassern vollkommen ernst gemeint; doch konnte es nicht ausbleiben, daſs einer oder der andere Darsteller die verlockende Gelegenheit benutzte, einen komischen Effekt anzubringen. Wenn Herrad von Landsberg, die Äbtissin von Hohenburg c. 1170 darüber klagt, daſs in die geistlichen Spiele des Weihnachtscyklus Possenreiſserei und unziemlicher Scherz eingedrungen sei, so bezieht sich das wohl im ersten Liede auf Herodes und seinen Hofstaat; der Tyrann saſs gewiſs nicht immer so ernst und streng auf seinem Throne, wie ihn die Äbtissin in ihrem Hortus deliciarum abgebildet hat.[1] Direkte Beweise sind freilich aus den Texten kaum zu entnehmen, nur einmal im Texte von Montpellier reden die Magier im Gespräche mit Herodes ein unverständliches Kauderwelsch Ase ai ase elo allo abadac erazai etc., ein komischer Effekt, der später noch oft im mittelalterlichen Drama wiederkehrt.

Der Text von Rouen läſst uns erkennen, daſs die Dreikönigsfeier ursprünglich ein Vorspiel zur Messe sein sollte. In ihrer erweiterten Gestalt konnte sie diesen Charakter nicht mehr beibehalten und so begegnet uns hier der erste Fall, daſs das kirchliche Drama sich von dem eigentlichen Gottesdienst loslöst. Dies geschah bereits im 11. Jahrhundert; der Ordo von Bilsen schreibt vor, daſs das Spiel nach dem Benedicamus, also nach dem Schlusse des feierlichen Vesper-Gottesdienstes beginnen solle. Daſs die Feier manchmal in die Oktave des Festes verlegt ward, ergiebt sich aus der Schilderung der Herrad von Landsberg und aus der Überschrift des Straſsburger Textes. Auſserdem erforderte die erweiterte Dreikönigsscene eine Änderung in Bezug auf den Schauplatz, der neben dem Herrschersitz des Herodes in Jerusalem auch die Stadt Bethlehem und den Aufenthaltsort der Hirten umfassen muſste. Ein Dekorationswechsel war mit den Mitteln der kirchlichen Inscenie-

1) Engelhard, Herrad v. Landsberg, Stuttgart 1818 S. 104; eine Holzschnittreproduktion des Herodesbildes bei Schnaase, Geschichte der bildenden Künste Bd. V (1856) S. 631.

rungskunst noch nicht ausführbar; an Stelle des Nacheinander, an welches wir jetzt gewöhnt sind, herrschte ein Nebeneinander; gleich von Anfang an befand sich Herodes auf seinem Throne, die Hebammen an der Wiege, die Hirten wieder an einem andern Orte und warteten, bis die Handlung sich zu ihnen hinbewegte. Eröffnet wird nunmehr das Spiel durch einen feierlichen Gesang,[1] während dessen hält Herodes nebst Gefolge seinen Einzug und läfst sich auf dem Throne nieder; ohne Zweifel begaben sich zugleich auch die übrigen Personen des Dramas auf ihre Standorte. Diese Art der Inscenierung hat sich das ganze Mittelalter hindurch erhalten, auch nachdem man den Schauplatz aus der Kirche ins Freie verlegt hatte. Der Text von Fleury-sur-Loire zeigt uns bereits, wie das Drama mit der Entfaltung eines reicheren Lebens aus dem Gotteshause hinausgedrängt zu werden begann. Es wird schon der Kreuzgang zu Hilfe genommen. An der Thür des Klosters steht die Krippe, im Hofe der Sitz des Herodes; die Schriftgelehrten, jeder mit einem langwallenden Barte, sollen sich an der Stelle bereit halten, wo sich die Gastzimmer des Klosters befinden (diversorium).[2] Aus dem Thore, das in das Seitenschiff der Kirche führt, treten die Magier heraus, denen der wunderbare Stern voranleuchtet.

Wie wir sahen, wird in den erweiterten Texten die Handlung bis zu dem Punkte geführt, dafs sich der bethlehemitische Mord sogleich anschliefsen kann, und man hat wohl auch öfters die entsprechende Scene beigefügt. Mit voller Gewifsheit ergiebt sich aber aus den Texten des 11. Jahrhunderts, dafs man damals schon mit dem Dreikönigsspiel die Hirtenscene verband, die eigentlich zur Weihnachtsfeier gehörte; in den Texten von Bilsen und Freising erscheint zuerst ein Engel und verkündet den Hirten die frohe Botschaft, diese ziehen nach Bethlehem; bei ihrer Rückkehr begegnen sie den Königen, die gerade vom Throne des Herodes kommen.

---

1) Im Bilsener Texte steht er richtig am Anfange, im Freisinger in sehr verderbter Gestalt am Schlusse. Der zweite Teil des Gesangs (super solium David Jes. 9, 7) wird auch im Ordo Rachelis angestimmt, während dem Herodes sein Scepter überreicht wird.

2) Vgl. Sepet, Le drame chrétien. Paris 1878 S. 92.

Die Scene der Ermordung der unschuldigen Kinder haben wir auch in zwei abgeschlossenen kleinen Dramen aus Freising und Fleury,[1] die sich von der früher besprochenen streng symbolischen Fassung unterscheiden, und die wohl dadurch entstanden sind, dafs man von der fertig vorliegenden cyklischen Fassung für die Feier des Unschuldigen-Kinder-Tages das betreffende Stück ablöste. Es scheint dies daraus hervorzugehn, dafs gegen Anfang Sätze aus den erweiterten Dreikönigsspieltexten stehen. Im Mittelpunkt stehn freilich auch hier noch die Klagen Rahels, die in beiden Texten manche wörtliche Übereinstimmungen zeigen. Sie bewegen sich in leoninisch gereimten Hexametern und lassen etwas von dem Hauche des Geistes verspüren, der die grofsen Meisterwerke der christlich-lateinischen Dichtkunst beseelt. Der trauernden Rahel zur Seite stehen Trösterinnen (consolatrices), im Freisinger Text eine einzige consolatrix, zu den Worten des Textes, worin Rahel aufgefordert wird, ihre Augen zu trocknen, ist hier eine Bühnenanweisung getreten: die Consolatrix wischt Rahels Thränen ab. Der Text von Fleury wird eingeleitet durch eine sinnvolle Vorführung der unschuldigen Opfer des Tyrannen. Die Kinder aus der Klosterschule, in weifse Gewänder gehüllt, ziehen fröhlich einher, vor ihnen ein Lamm mit einer Kreuzesfahne. Dann, als sie bereits von den Schergen zu Boden gestreckt sind, erscheint ein Engel und singt: „Lasset die Kleinen zu mir kommen;“ darauf erheben sie sich und ziehen singend in den Chor der Kirche ein. Neben der Verwandtschaft mit dem Freisinger Texte finden wir jedoch hier die nämliche Stelle aus der Apokalypse wie in dem Texte von St. Martial.

Eine andere Neuerung im Weihnachtscyklus ist blofs aus gelegentlichen Äufserungen der Zeitgenossen erkennbar. Indem ein reicheres dramatisches Leben eindrang, verschwand auch die Scheu, die Gottesmutter mit ihrem Kinde vorzuführen. Herrad von Landsberg erwähnt unter den Schaustellungen des Dreikönigsfests auch das Wochenbett der heiligen Jungfrau; Gerhoh von Reichersberg beschwert sich, dafs in der Kirche Maria als Matrone dargestellt werde und das Geschrei des

1) ed. Weinhold S. 62 ff., Du Méril S. 171 ff.

kleinen Weltheilands in der Wiege ertöne. Was die erhaltenen Texte betrifft, so wird uns das Kindbett Marias erst später, im Benediktbeurer Weihnachtsspiel begegnen.

Neben diesen Scenen, die auch durch die Hülle der Kirchensprache hindurch eine unmittelbare volkstümliche Wirkung ausüben mufsten, hat sich aus den liturgischen Weihnachtsgebräuchen noch eine dramatische Feier von völlig anderer Art entwickelt, eine Feier, die mehr einen lehrhaften Charakter trug und die Bedeutung der Weihnacht in der theologischen Weltanschauung des Mittelalters vor Augen führen sollte.

Zu den Lektionen, welche beim Weihnachtsgottesdienst zum Vortrag kamen, gehört eine Predigt, welche dem heiligen Augustinus zugeschrieben wurde und gegen die Juden gerichtet ist, die trotz der klaren Aussagen ihrer eignen Propheten sich weigern, Jesum als den Messias anzuerkennen. Der Prediger ruft ihnen entgegen: „In Eurem Gesetz heifst es, dafs durch zwei Zeugen die Wahrheit bekräftigt werde; es sollen aber für Christum noch mehr Zeugen auftreten.“ Dann fährt er fort: „Jesaias, lege Zeugnis von Christus ab. Siehe“, sagt er, „eine Jungfrau ist schwanger und wird einen Sohn gebären und er wird heifsen Immanuel, das ist Gott mit uns. Auch du, Jeremias, lege Zeugnis von Christus ab.“ Und nun folgt die Prophezeiung des Jeremias. So werden nach der Reihe Daniel, Moses, David, Habakuk, der alte Simeon, Zacharias und Elisabeth, die Eltern Johannes des Täufers, der Täufer selber aufgerufen; der Prediger unterbricht dies Verhör wiederholt durch heftige Apostrophen an die Juden, die gegenüber dem erdrückenden Beweisverfahren in ihrer Verstocktheit beharren. Um aber den Triumph des Christentums zu vollenden, ruft er zum Schlusse Zeugen aus der Heidenschaft herbei: Virgil, Nebucadnezar und die Sibylle, „quoniam veritas non tacuit etiam per linguam inimicorum suorum.“ Virgil wird nicht direkt angeredet, sondern von ihm blofs die prophetischen Worte aus der vierten Ekloge citiert: „Iam nova progenies coelo demittitur alto.“ Nebucadnezar aber mufs in Person das Wunder von den drei Männern im feurigen Ofen berichten: „Sage Nebucadnezar, was hast du im Ofen gesehen, als du die drei gerechten Männer ungerecht hineingeworfen hattest? Sage, sage,

was wurde dir da offenbart?" Er sagt: „Haben wir nicht drei Männer gefesselt in den Ofen geworfen?" Und sie erwidern ihm: „In der That, König." „Siehe", sagt er, „ich sehe vier Männer ohne Fesseln mitten im Feuer umherwandeln und sie sind unversehrt und der vierte sieht aus wie der Sohn Gottes." Zum Schlusse deklamiert die Sibylle in Hexametern ihre das ganze Mittelalter hindurch so berühmte Weissagung von dem Erscheinen Christi, vom Zusammensturz des Weltalls und von der Posaune des jüngsten Gerichts, und der Prediger wendet sich noch einmal an die Juden: „Von solchen Zeugenaussagen erdrückt, werdet ihr der Wahrheit nicht mehr widerstehen können."

Der sprunghafte, an überraschenden Wendungen reiche Stil, der sich bis zum Ton der leidenschaftlichsten Erregung steigert, läfst den dramatischen Charakter im Original natürlich noch weit lebendiger hervortreten, als in dieser kurzen Inhaltsangabe. Die Versuchung, den Gottesdienst durch dramatische Fortbildung eindringlicher zu gestalten, mufste sich hier der Geistlichkeit umsomehr aufdrängen, da es sich um einen Hauptpunkt ihrer Weltauffassung handelte, um die Betrachtung der ganzen vorchristlichen Weltgeschichte als einer Vorbereitung auf die Erscheinung des Heilands.

Schon bei der Vorlesung der Augustinischen Predigt liefs man ihren dramatischen Charakter gebührend hervortreten; im Texte des Breviers von Arles (12. Jahrhundert)[1] ist stets, wenn ein neuer Prophet aufgerufen wird, ein rotes Zeichen angebracht, bei den zwei ersten Propheten ist auch der Name noch einmal am Rande beigeschrieben, ohne Zweifel, um dem Vortragenden den Wechsel im Deklamationston zu erleichtern, wie dies ja auch mitunter in den Handschriften der Elegienkomödien der Fall ist.

Der erste Versuch einer Loslösung des dramatischen Kerns tritt uns in einer Handschrift des 11. Jahrhunderts aus Limoges entgegen.[2] Hier ist die Predigt in einen gereimten Wechsel-

1) Herausg. in der wertvollen Abhandlung von Sepet, Les prophètes du Christ. Bibl. de l'éc. des chartes Bd. 28, 29, 38; auch besonders Paris 1878. Hier ist die Bedeutung dieser Predigt für das geistliche Drama zum erstenmal nachgewiesen.

2) ed. Du Méril S. 179 ff., Conssemaker S. 11 ff.

gesang übersetzt. Zuerst Ausdruck der Freude aus Anlafs des Weihnachtstages und Aufforderung an die Juden und Heiden, von ihrem Unglauben zu lassen, sodann wird ein Prophet nach dem andern aufgerufen und verkündet seine Weissagung, Virgil und die Sibylle sprechen auch hier in Hexametern. Die Entstehung aus der Predigt tritt im Wortlaute der Verse deutlich hervor, am Anfange des Zeugenverhörs erscheint indes eine neue Gestalt, der Erzvater Jakob.

Dafs jedoch der Hymnus den Übergang zu weiterer dramatischer Entwicklung bildete, erkennen wir aus einem Ordinarium von Rouen aus dem 14. Jahrhundert.[1] Hier ist der dialogische Gesang in eine Prozession verflochten, die sich feierlich durch die Kirche bewegt und an der auch die Propheten teilnehmen. Wenn die Prozession in die Mitte der Kirche gelangt ist, sollen dort die Darsteller der Juden und Heiden bereit stehen. Das Ordinarium, das nur die Anfänge der Gesangsstrophen mitteilt, läfst uns noch erkennen, dafs die Ungläubigen hier wörtlich so wie im früheren Gesange angeredet werden sollten, doch waren hier den Juden und Heiden auch Antworten in den Mund gelegt. Dann folgt die Aufrufung der Propheten, die in entsprechender Kostümierung auftreten, z. B. Moses mit Hörnern und mit den Gesetztafeln, Jeremias in priesterlicher Kleidung mit einer Rolle in der Hand, Johannes der Täufer barfüfsig. Auch in ihren Gesängen zeigt sich teilweise Übereinstimmung mit dem früheren Texte. Bei zwei Zeugen ist die Aufrufung zu einer kleinen dramatischen Scene erweitert. Bileam erscheint auf einer Eselin, vermutlich keine wirkliche, sondern eine von Holz geschnitzte. Er wird von zwei Boten aufgefordert zum Könige Balach zu kommen und giebt der Eselin die Sporen, da tritt ihm ein Jüngling als Engel gekleidet entgegen. Einer, der unter der Eselin verborgen ist, ruft: „Warum verwundest du mich mit den Sporen?“ Der Engel sagt: „Vollziehe nicht den Befehl des Königs Balach“, und jetzt erst wird Bileam aufgerufen, um seine Prophezeiung zu verkünden. Ebenso wird die Scene von Nebucadnezar und den Jünglingen im feurigen Ofen anschaulich dargestellt;

1) ed. Ducange, Glossarium s. v. Festum asinorum, Gasté S. 103 ff.

zu diesem Zwecke soll in der Mitte der Kirche ein Ofen aufgebaut sein.

Wie sehr dies Prophetenspiel der mittelalterlichen Denkweise entsprach, ergiebt sich aus der raschen Verbreitung und mannigfachen Umgestaltung, die es noch im 12. Jahrhundert erfahren haben mufs. Im Jahre 1194, am 7. Febr. wurde in Regensburg ein Spiel dargestellt von der Erschaffung der Engel, vom Sturze Lucifers und der Seinen, von der Erschaffung und dem Sündenfalle des Menschen und von den Propheten. Hier also werden nicht nur die Vorboten der Erlösung vorgeführt, sondern auch die Ereignisse, durch welche die Notwendigkeit der Erlösung sich ergab: die ersten Menschen im Paradiese, ihr Fall und ihre Vertreibung, der Sündenfall als ein Werk des Teufels, der nach seinem Sturz aus dem Himmel die neugeschaffenen Wesen unter seine Gewalt bringen wollte. Diese Gedankenreihe wurde später im Drama noch unendlich häufig entwickelt, hier tritt sie uns zum erstenmal entgegen und damit ist die Predigtlektion zu einer Darstellung der Weltgeschichte bis zur Erscheinung Christi erweitert.

Zehn Jahre später finden wir das Prophetenspiel an der äufsersten Grenze des christlichen Abendlands wieder. In der Geschichte des Bischofs Albrecht von Livland[1] wird erzählt, dafs im Winter 1204 in Riga ein ludus prophetarum ornatissimus aufgeführt worden sei, um den Heiden die Grundbegriffe des Christentums zur Anschauung zu bringen. Der Stoff sei zuerst den anwesenden Neophyten und Heiden durch einen Dolmetscher auseinandergesetzt worden. Als jedoch die Bewaffneten Gideons mit den Philistern kämpften, da hätten die Heiden aus Angst die Flucht ergriffen, sie seien aber zurückgerufen worden. In dem Stücke seien auch noch andere Kampfscenen vorgekommen, nämlich die Kriege des David und des Herodes und aufserdem die Lehre des alten und des neuen Bundes. Es zeigt sich hier wie in Rouen die Tendenz, das Auftreten der einzelnen Vorboten zu kleinen Dramen auszugestalten.

1) Gesta Alberti Livoniensis episcopi ed. Gruber, Origines Livoniae. Frankf. u. Leipz. 1740 S. 34. Das Regensburger Spiel Mon. Germ. Scriptt. 17, 590.

Völlig aufserhalb des allgemeinen Entwicklungsganges steht das Rigaer Stück durch die Vorführung grofser Schlachtscenen, durch die es vielleicht auch erklärt wird, dafs die Aufführung nicht in der Kirche, sondern „in media Riga“, offenbar auf einem freien Platze stattfand. Wenn von den Kriegen Davids die Rede ist, so zeigt dies, dafs die Geschichte dieses Vorboten aus der Augustinischen Predigt in ähnlicher Weise erweitert wurde, wie in Rouen die Geschichte des Bileam und des Nebucadnezar. Die Erwähnung der Kriege des Herodes könnte im Zusammenhange des Prophetenspieles auffallend erscheinen. Offenbar handelt es sich um die Schlacht, in welcher Herodes Antipas von dem arabischen Könige Aretas, dem Vater seiner verstofsenen Gemahlin, besiegt wurde, ein Ereignis, das nach dem Berichte des Josephus die Zeitgenossen als ein Strafgericht für die Hinrichtung Johannes des Täufers betrachteten.[1] Diese Schlacht war also der Abschlufs einer Scenenreihe, die sich an das Auftreten Johannes des Täufers anschlofs. Die Vorführung Gideons im Prophetenspiel steht völlig vereinzelt da. Hier hatte die Prophetenscene schon eine solche Ausdehnung und einen solchen Zuwachs an theatralischem Apparat gewonnen, dafs der Zusammenhang mit dem Gottesdienste jedenfalls sehr in den Hintergrund trat.

Infolge der überall hervortretenden Tendenz zur Erweiterung der Prophetenspiele konnte man, wie bereits Sepet mit Recht bemerkt hat, sehr leicht auf den Gedanken geraten, die einzelnen Auftritte aus dem Zusammenhange loszulösen und zu besonderen kleinen Dramen abzurunden. Jedoch blieben sie auch dann noch ihrer ursprünglichen Bestimmung getreu, das Weihnachtsfest zu verherrlichen.

Es wäre nicht unmöglich, dafs bereits im 11. Jahrhundert ein solches Drama abgetrennt wurde, also in einer Zeit, in welcher uns die vorhandenen Denkmäler das Spiel blofs in der primitiven Form des Wechselgesangs zeigen. In den oben S. 6 erwähnten Scholien zur ars poetica des Horaz wird von

---

1) Josephus Antiqq. XVIII 5, 2. Dafs diese Auffassung auch dem Mittelalter geläufig war, ergiebt sich aus Petrus Comestors Historia evangelica cap. 73.

einem Drama „das Gastmahl des Herodes“ gesprochen. Auf den Kindermörder wird sich das schwerlich beziehen, eher wäre man versucht, an das Gastmahl des Herodes Antipas zu denken, bei welchem sich die Tochter des Tyrannen den Kopf Johannes des Täufers als Lohn für ihre Tanzkunst erbat. Dies hätte sehr wohl die Haupt- und Glanzscene in einem Drama sein können, das die Schicksale des letzten in der Reihe der Propheten darstellte. Die Handschrift der Scholien wird in das 10. oder 11. Jahrhundert gesetzt; wenn unsere Vermutung richtig ist, dann wird eine möglichst späte Zeit für die Entstehung der Handschrift anzunehmen sein. Der Herausgeber möchte allerdings die Scholien als ein Werk Alkuins († 804) betrachten, mit welchem Recht kann hier nicht erörtert werden; falls man ihm beipflichten will, so kann unsere Vermutung nur dann bestehen, wenn man die Stelle vom Gastmahl des Herodes als ein späteres Einschiebsel betrachtet.

Aus dem 12. Jahrhundert können wir jedoch zwei derartige, vom grofsen Prophetenspiele losgelöste Weihnachtsdramen mit voller Bestimmtheit nachweisen. Beide behandeln die Geschichte des Propheten Daniel.

Der Verfasser des einen ist Hilarius, ein Schüler Abaelards, vermutlich ein Anglonormanne, die erste bestimmbare Persönlichkeit, die uns als Verfasser eines geistlichen Dramas entgegentritt. In seinen kleinen Gedichten erscheint er als ein fröhlicher und liederlicher Patron, namentlich in einem lateinischen Lied mit französischem Refrain, worin er seinen Lehrmeister bittet, ihm eine Disziplinarstrafe zu erlassen.[1] Der Daniel stammt wohl gleichfalls aus seinen Studienjahren. Das litterarische Interesse tritt neben dem erbaulichen sehr entschieden hervor, sein Werk ist ganz in Versen; er schwelgt in dem vollen Reim- und Formenreichtum, der sich damals,

1) Über die Daten, welche sich hinsichtlich seines Lebenslaufs ermitteln lassen, vgl. Morley, English writers III, London 1888 S. 105. Ob man aus den παιδικά, die sich unter seinen Gedichten finden, einen schlimmen Rückschlufs auf sein Leben ziehen darf, weifs ich nicht. Sämtliche erhaltene Dichtungen ed. Champollion, Hilarii versus et ludi Paris 1838; der Daniel auch bei Du Méril 241 ff.

vor allem in den Dichtungen seines Lehrmeisters Abaelard aufzuthun begann. Doch enthält sein kleines Drama (364 Zeilen) nichts, was mit der Würde der biblischen Erzählung unvereinbar wäre, die im Gegenteil im schweren Prachtgewande der lateinischen Rhythmen glänzend hervortritt.

Dies gilt namentlich für die Darstellung des Belsazarfestes gleich zu Anfange des Stückes. Zuerst der Glanz des königlichen Mahls, die schmeichlerischen Lobgesänge, die übermütige Entweihung der heiligen Gefäfse, dann das Erscheinen der geisterhaften Hand, die Ratlosigkeit der herbeigerufenen Magier, das Herannahen der Königin, die mit einem Lobgesange begrüfst wird und auf deren Rat der König Daniel holen läfst, die Erscheinung Daniels, der alle Geschenke zurückweist und die Inschrift Mane Tekel Phares erklärt: Tolle princeps munera non curanda; Namque gratis proferam haec miranda. Tuis habes usibus vasa Dei, Sed te causa destruet hujus rei. Hoc testatur littera de qua quaeris, Quia mane crastino rex non eris etc. Die Erfüllung folgt der Prophezeiung auf dem Fufse. Darius tritt ein mit seinem Heere, tötet Belsazar und setzt sich die Krone auf; auch ihm erschallt sogleich ein Lobgesang der Hofschmeichler. Daniel weigert sich ihn als Gott anzubeten, er wird in die Löwengrube geworfen, aber wunderbar geschützt und erhalten, der Engel führt Habakuk herbei, um ihn zu speisen; Daniel preist den Herrn: Nunc patuit quod voluit me Dominus servare Qui prandium per nuntium dignatus est donare. Quin etiam saevitiam compescuit leonum Nam tribuit ut decuit angelicum patronum. Am Ende wird Daniel wieder vom Könige zu Gnaden aufgenommen. Der Zusammenhang mit der Weihnachtsfeier ergiebt sich daraus, dafs mitten im Stücke beim Auftreten Daniels ein Lobgesang auf die Geburt Christi ertönt; dafs man auch an die Vorführung in der Kirche dachte, ergiebt sich aus der Schlufsbemerkung: „Wenn das Stück bei der Matutin dargestellt wird, soll man am Schlusse das Tedeum, bei einer Darstellung zur Vesperzeit das Magnificat singen.“

Ähnlichen Charakter trägt der andere Daniel, der nach einer gereimten Angabe zum Beginne in Beauvais von der Jugend — offenbar von den jungen Klosterschülern — Christo

zu Ehren gedichtet wurde.[1] Auch hier ist die Verskunst im höchsten Grade entwickelt; wie der Daniel des Hilarius, so gehört auch der von Beauvais zu den Perlen der mittelalterlichen Rhythmenpoesie. Am Anfange, während Belsazar seinen feierlichen Einzug hält, ertönt ein Gesang, der die Grundzüge des Inhalts zusammenfafst: „Astra tenenti Cuncta potenti Turba virilis Et puerilis Contio plaudit. Nam Danielem Multa fidelem Et subiisse Atque tulisse Firmiter audit“ etc. In dem Gesange beim zweiten Eintritte Daniels, sowie am Schlusse tritt auch hier die Beziehung zum Weihnachtsfeste hervor; merkwürdig sind die ausführlichen Bühnenanweisungen und dafs in zehn Zeilen französische Worte eingemischt sind: Vir propheta Dei Daniel vien al Roi; Veni, desiderat parler à toi.

Zu dieser Gattung gehört vielleicht auch ein Spiel von Isaak und Rebekka und ihren Söhnen, von dem uns in der Bibliothek des steirischen Klosters Vorau ein Bruchstück aus dem Ende des 12. Jahrhunderts erhalten ist.[2] Jakob, der, wie wir sahen, schon frühzeitig in die Prophetenspiele eingeschoben war, sollte offenbar die Hauptperson in diesem Spiele sein, allerdings ist aus dem Bruchstücke nicht ersichtlich, ob es zu einer Weihnachtsdarstellung bestimmt war. Die Beziehung auf Christus wird in eigentümlicher Weise aufrecht erhalten. Jeder der Mitwirkenden hat neben sich weifsgekleidete Knaben, die seine Reden und Handlungen mit dem Gesangsvortrag einer allegorischen Auslegung begleiten. Gleich nachdem zu Beginn Isaak hereingeführt und auf sein Lager gebettet worden ist, singen sie: Isaac vitae senectus Mundi designat defectus, nachdem Isaak den Esau fortgeschickt hat, singen sie, dafs der ältere Sohn das Judentum, der jüngere das Christentum bedeute. Das Bruchstück geht nur bis zu dem Zeitpunkte, wo Isaak den in Felle gehüllten Jakob als seinen ältesten Sohn empfängt. Die ausführliche Spielanweisung zu Anfange enthält nicht nur, wie auch sonst häufig, die Angabe der Standorte, sondern auch ein Requisitenverzeichnis: zwei Böcklein, ein

1) In honorem tuum Christe Danielis ludus iste In Belvaco est inventus Et invenit hunc juventus. ed. Coussemaker No. IV. 392 Verse.

2) ed. Kernstock, Anzeiger f. d. Kunde d. d. Vorzeit 1877 Sp. 169 ff.

haariges Fell, Hüte nach jüdischer Art für Isaak und seine Söhne, Bogen und Köcher u. a.

Noch sind einige Dramen zu erwähnen, von denen blofs die Titel auf uns gekommen sind, bei denen man jedoch vermutungsweise einen Zusammenhang mit dem Prophetenspiele annehmen kann. Der Propst Gerhoh von Reichersberg [1] spricht von einem Stücke, das in der Kirche aufgeführt wurde und in welchem der Prophet Elisa einen Toten auferstehen läfst. Der theaterfeindliche Propst weifs zu erzählen, wie bei dieser Aufführung der Darsteller des Toten vom Strafgerichte Gottes getroffen wurde und nicht mehr zum Leben erwachte. Im Kloster Heresburg soll nach den unechten Corveyer Annalen 1264 eine Komödie von Josephs Verkauf und Erhöhung dargestellt worden sein, ebenso 1350 in Cambridge ein ludus filiorum Israel, der möglicherweise mit dem Prophetenspiele von Jakob in Verbindung steht. Doch wird es sich in letzterem Falle vermutlich um ein von Laien aufgeführtes Drama in der Volkssprache handeln. [2]

Auch aufserhalb des Weihnachts- und Ostercyklus sind in dem Ritus einiger Festtage dramatische Keime nachweisbar, an die sich jedoch keine weitere Entwicklung angeknüpft zu haben scheint. Der Oster-Wechselgesang wurde noch vor 1031 mit Rücksicht auf den Himmelfahrtsgottesdienst umgedichtet, [3] ebenso haben wir noch aus dem 11. Jahrhundert einen dialogischen Tropus für einen Sankt Peterstag. Andrerseits giebt es geistliche Spiele, die in lateinischen Rhythmen gedichtet sind, ohne dafs die Anlehnung an die Liturgie eines bestimm-

1) De investigatione Antichristi (verf. in den Jahren 1161 und 1162). Die betr. Stelle in Gerhohi opera ed. Scheibelberger Tom. I, Linz 1875 S. 26.

2) Leibniz, scriptores rer. Brunsv. II, 311; Retrospective Review XII, 1825 S. 7 (nach Masters, hist. of. C. C. College 1753 I, 5) ‚William de Leune, and Isabel his wife, gave, at their admission into the gild of Corpus Christi, 20 sh. in alms, 12 pence for wax and expended in ludo filiorum Israelis half a mark.‘

3) Quem creditis super astra ascendisse, o christicolae. Respondent: Christum qui Surrexit de sepulcro, o coelicolae. Aus S. Martial in Limoges; bei Gautier a. a. O. 118, 219. Einen ähnlichen Himmelfahrtsgesang hat Martene a. a. O. III, 539 nach einem Vienner Ceremoniale ohne Zeitangabe mitgeteilt.

ten Festtages deutlich hervorträte. Hierher gehören zwei kleine Dramen von der Auferweckung des Lazarus; das eine befindet sich unter den Dichtungen des Hilarius, das andere in der mehr erwähnten Handschrift des 13. Jahrhunderts aus dem Kloster von Fleury.[1] Hilarius hat hier dieselbe Bemerkung wegen des Morgen- und Abendgottesdienstes beigefügt wie bei seinem Daniel. Der Lazarus des Hilarius ist auch das älteste bekannte Drama, in welchem Christus nicht in der oratorienhaften Form der Auferstehungsfeiern, sondern in seiner Wirksamkeit unter den Menschen erscheint; im Texte von Fleury geht der Auferweckung des Lazarus das Gastmahl des Pharisäers Simon voran. Ein Spiel in rhythmischen Strophen von der Bekehrung des Apostels Paulus, gleichfalls aus der Handschrift von Fleury stammend (Du Méril S. 237 ff.), schliefst ebenso wie der Lazarus dieser Handschrift mit einem Tedeum. Hier liegt die Vermutung nahe, dafs die Aufführung am Tage von Pauli Bekehrung (25. Januar) stattfand. Im späteren Mittelalter wurde Marias Verkündigung (25. März) öfters durch dramatische Vorführung der Scene zwischen Maria und dem Engel Gabriel in der Kirche gefeiert. Doch ist es fraglich, ob diese Feier in die Anfangszeit des christlichen Dramas zurückreicht. Das älteste Zeugnis fällt in das Jahr 1261. In diesem Jahre verlangt eine Brüderschaft in Treviso, dafs ihr die Geistlichkeit alljährlich am Verkündigungstage zwei wohlvorbereitete Kleriker für die Rollen Marias und des Engels stellen solle, die Sorge für die Kostüme wird jedoch von der Brüderschaft übernommen.[2] Der älteste erhaltene Text stammt aus Cividale, wo man im 14. Jahrhundert die Verkündigungscene in lateinischer Sprache während einer Prozession aufführte.[3] Auch aus der folgenden Zeit haben wir zahlreiche Beweise, dafs die Scene sich in Italien grofser Beliebtheit erfreute. Auf französischem Boden findet sich der älteste Text in einem Graduale der Diöcese von le Mans aus dem 15. Jahrhundert, doch soll hier die musikalische Begleitung durchaus den Charakter des

1) Du Méril S. 213 ff., 225 ff.
2) Vgl. Tiraboschi III, 3 § 28.
3) ed. Coussemaker No. XIX.

13. Jahrhunderts tragen. Hier wurde die Scene von zwei Kindern dargestellt, die in zwei Gehäusen auf beiden Seiten des Chors einander gegenüber standen, am Schlusse schwebt eine weifse Taube von Holz zu der Jungfrau hernieder.[1]

Eine besondere Stellung nehmen die lateinischen Dramen ein, die sich auf die letzten Dinge beziehen: die Ereignisse vor der Wiederkunft Christi und die Wiederkunft selber, wie sie im Matthaeus-Evangelium und im zweiten Briefe des Apostels Paulus an die Thessalonicher vorausverkündigt ist. Auch in diesen Dramen fehlt jede Anlehnung an die Liturgie eines bestimmten Festtages, doch bestand wohl ursprünglich ein Zusammenhang mit der Verlesung des Evangeliums vom jüngsten Tage, die am letzten Sonntage des Kirchenjahres stattfindet.[2] Das älteste dieser Dramen versinnlicht den furchtbaren Augenblick durch die Gleichnisrede von den klugen und thörichten Jungfrauen, deren Gestalten so oft als ein mahnendes Beispiel am Eingang der Gotteshäuser angebracht wurden. Das Drama stammt aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts und gehört mit zu den Denkmälern, in welchen Bestandteile der Vulgärsprache, hier des poitevinischen Dialekts, eingemischt sind.[3] Erst eine Aufforderung zur Wachsamkeit in feierlichen lateinischen Rhythmen; dann eine ebensolche Aufforderung in französischen Versen aus dem Munde des Engels Gabriel. Nun bitten die thörichten Jungfrauen die klugen um Öl — lateinische Verse mit französischem Refrain — sie werden an die Kaufleute verwiesen, wehklagend begeben sie sich auf den Weg. Die Kaufleute erklären, sie könnten ihnen kein Öl geben, sie bedienen sich ebenso wie die klugen Jungfrauen der Vulgär-

1) Vgl. Piolin, Revue historique et archéologique du Maine 1891, S. 250 f. Ähnlich ein Text des 16. Jahrhunderts aus Tournay, wo die Scene bei der goldenen Messe, zehn Tage vor Weihnachten auf Grund der Stiftung eines dortigen Kanonikus dargestellt wurde; vgl. Didron, Annales archéologiques XVII, 165. Eine ähnliche Stiftung finden wir im 16. Jahrhundert auch in St. Omer; vgl. Bulletin archéologique du comité des travaux historiques; année 1886, Paris 1887 S. 80.

2) In einem späteren deutschen Weltgerichtsspiele (Mone I, 265) ist der Zusammenhang noch erkennbar; ebenso in einem italienischen Weltgerichtsspiele ‚in dominica de adventu‘ (Rivista di filologia romanza I, 236).

3) Vgl. Paris, Littérature française au moyen âge § 165.

sprache. Die thörichten Jungfrauen kehren zurück, doch schon ist der Bräutigam Christus gekommen und die Thür verschlossen. Sie flehen um Einlafs, aber da tritt Christus heraus und weist sie feierlich zurück:

> Amen dico, vos ignosco, nam caretis lumine,
> Quod qui perdunt,[1] procul pergunt hujus aulae limine.

Noch ein Schrei der Verzweiflung und sie werden von Teufeln ergriffen und in die Hölle gestürzt.

Der schwere, feierliche Ernst, der die Dichtung durchweht, mufs, wie die letzte Spielanweisung ergiebt, auch durch eine wirksame äufsere Inscenierung unterstützt worden sein. Leider sind im übrigen diese Anweisungen äufserst spärlich, doch mögen wir uns gerne vorstellen, wie die jungen Kleriker in dem düstern Chore der Kirche mit ihren Lampen umherwandelten und wie dann das Volk den ausdrucksvollen Versen gelauscht haben mag. Die Teufel treten uns hier zum erstenmal im geistlichen Drama entgegen, doch waren sie gewifs noch keine trivialen Spafsmacher.

Ein anderes eschatologisches Drama geht in seiner biblischen Grundlage auf die Weissagung des Apostels Paulus zurück. Ehe Christus zum jüngsten Gericht wiederkehrt, sollte nach dieser Weissagung ein Widersacher Gottes auftreten und sich, als wäre er selber Gott, in den Tempel setzen. Mit Satans Hilfe wird er durch Lügenkünste, Verführung und Wunderzeichen die Menschen betrügen, dafs sie an ihn glauben. Aber der Herr wird ihn mit dem Hauch seines Mundes vernichten. Wie sonst die Phantasie das Vergangene mit ihrem Schimmer umkleidet, so war sie hier jahrhundertelang geschäftig, sich bis ins einzelste das unheimliche Schreckbild auszumalen, das erst am Ende der Dinge in die Wirklichkeit treten sollte. Oft genug unternahmen es die Dichter des Mittelalters, dieses Schreckbild auf der Bühne leibhaftig vorzuführen; dem ältesten Antichristdrama liegt die Sage in der Gestalt zu Grunde, die ihr im 10. Jahrhundert Adso von Toul in seinem libellus de Antichristo ver-

1) Über diese Lesart vgl. Petit, Mystères 1, 33.

lieh.[1] Er wird in allem das Gegenstück zu Christus sein, stolz, ein Lehrer des Lasters, ein Zerstörer des Evangeliums. Bei seiner Erzeugung wird der Teufel in den Mutterleib eindringen. Er wird in Babylon geboren, von Zauberern in allen bösen Künsten unterrichtet. Dann wird er nach Jerusalem kommen, sich im Tempel niedersetzen und die Könige und Fürsten der Erde zu sich bekehren. Durch dreierlei Mittel wird er seine Gewalt ausbreiten, durch Geschenke, Schrecken und Wunder. Diejenigen, die an ihn glauben, wird er mit Gold und Silber reichlich belohnen; die Christen, die sich nicht zu ihm wenden, wird er unter mannigfachen Folterqualen hinrichten; ferner wird er mancherlei unerhörte Wunder ausführen, Feuer vom Himmel fallen lassen, das Meer erregen und beschwichtigen, Tote auferwecken, so dafs auch die Frommen denken werden, ob er nicht vielleicht Christus sei, der nach der heiligen Schrift vor dem Weltuntergange erscheinen solle. Auch die Juden wird er zu dem Glauben verführen, er sei der wahre Messias. Elias und Henoch werden gesandt, um die Gläubigen durch ihre Predigt im Widerstand gegen den Antichrist zu stärken, doch wird der Antichrist sie töten. Diejenigen, die an ihn glauben, werden von ihm mit einem Zeichen auf der Stirn versehen (signum characteris ejus in fronte suscipient). Drei und ein halbes Jahr lang wird seine Herrschaft dauern. Über sein Ende erwähnt Adso verschiedene Überlieferungen, nach der einen wird Gott ihn durch den Hauch seines Mundes töten. Den Verführten wird alsdann noch einige Zeit zur Bufse gelassen. Bevor jedoch der Antichrist erscheint, wird noch einmal ein fränkischer König das ganze römische Kaiserreich unter seiner Herrschaft vereinigen und nach glücklicher Regierung sein Scepter und seine Krone in Jerusalem niederlegen.

Diesen Bericht also hat um das Jahr 1160 ein deutscher Dichter dramatisch behandelt.[2] Seine Technik erinnert an die

---

1) Abgedruckt bei Migne 101, 1291 ff.

2) Am besten herausgegeben von W. Meyer, Sitzungsberichte d. hist. phil. Cl. d. k. bayr. Akad. d. Wissensch. 1882 S. 1 ff.; vorher mit ausführlicher Einleitung über die Antichristsage von Zezschwitz (Vom römischen

beiden Danielsdramen, denen er auch in Bezug auf Adel und kräftigen Wohllaut der Sprache ebenbürtig ist, doch besitzt er nicht in gleichem Mafse die Kunst des mannigfaltigen Strophenbaues. Wie Luca Signorelli der einzige wahre Künstler, so ist er der einzige wahre Dichter, der die Sage gestaltet hat. In der Schilderung der Hauptperson ist freilich der Künstler dem Dichter unendlich überlegen, aber auch das Bild, das dem Dichter vor Augen schwebte, war grofs, und wenn wir das Freskogemälde im Dome von Orvieto betrachten, so wirkt es auf uns wie ein gewaltiger Kommentar, der glänzend entfaltet, was der deutsche Geistliche im Kindheitsalter der dramatischen Kunst nicht auszusprechen vermochte. Signorelli stellt dar, wie der Antichrist dem Volke predigt; wer von einiger Entfernung nach dem Gemälde in der Marienkapelle hinblickt, sollte meinen, der Mann im langen Gewande, mit gescheiteltem Haar und gespaltenem Barte, der zu der versammelten Menge spricht, sei der Weltheiland, die Religion der Liebe verkündend; fassen wir aber die Gestalt näher ins Auge, so blickt uns ein boshaftes, ordinäres Gesicht entgegen; die Erscheinung des Erlösers ist zu einer Maskerade entweiht, hinter dem Elenden steht ein Teufel, der ihm seine Rolle einflüstert, als wirksamstes Argument hält der Prediger seinen Hörern Gold und Kostbarkeiten verlockend entgegen. Und dann sehen wir, wie abseits die Leichen der erdrosselten Märtyrer liegen, wie im Hintergrunde Elias und Henoch ihr Haupt den Streichen des Henkers darbieten, aber hier hat Signorelli nach Art der alten Künstler auch noch den weiteren Verlauf, das Ende der Schreckensherrschaft dargestellt, wie ein Engel Gottes den Antichrist niederschmettert.

Kaisertum deutscher Nation. Ein mittelalterl. Drama Leipz. 1877; zur Sage vgl. die Besprechung von Wesselofsky im Journal des russischen Ministeriums für Volksaufklärung Bd. 195 S. 173 ff.). Die Datierung nach Giesebrecht (bei W. Meyer S. 13 ff.). Dafs man um diese Zeit die Geschichte des Antichrist dramatisch darstellte, wird auch durch den Bericht Gerhohs bewiesen. Wenn in unserem Spiele der Thron des deutschen Königs leer steht, so ist das meiner Meinung nach kein Argument für die Entstehung vor 1169; es ist das ein Umstand, der in dem vorgeführten Phantasiebild seine Erklärung findet.

Das Tegernseer Antichristspiel ist vor allem dadurch merkwürdig, dafs der Dichter neben der religiösen Seite der Weissagung auch die politische in seinen Bereich zieht und damit innerhalb des geistlichen Dramas einen völlig neuen Ausblick eröffnet. In die Schilderung der Zukunft verwebt er Züge aus der Gegenwart, die durch den grofsen Kampf zwischen der geistlichen und weltlichen Macht aufs tiefste erregt war. Bei der Prophezeiung von dem Kaiser, der am Ende aller Dinge das römische Reich neu aufrichtet, schwebte ihm ohne Zweifel die Herrschergestalt Friedrich Barbarossas vor. Die weltgeschichtliche Stellung, die nach Adsos Schrift dem rex Francorum zukam, wird auf den rex Teutonicorum übertragen, von dessen Herrscheramt der Dichter dieselbe kühne, hochgesteigerte Vorstellung hegt, wie sie bei der Versammlung auf den roncalischen Feldern (1158) oder beim Würzburger Reichstag (1165) zum Ausdruck kam. Das mittelalterlich-kirchliche Inscenierungsystem mit den getrennten Standorten giebt ihm Anlafs, den Schauplatz in einfacher und grofsartiger Symbolik zu einer Darstellung des ganzen Erdkreises zu erweitern: der Tempel von Jerusalem mit einem Altar, dann Thronsitze für den Kaiser, den deutschen König und die Könige von Frankreich, Griechenland, Jerusalem und Babylon; beim Könige von Jerusalem sitzt das Judentum (Synagoga), bei dem von Babylon das Heidentum (Gentilitas); soviel wir bis jetzt feststellen können, ist unser Dichter der erste, der solche Allegorien auf die mittelalterliche Bühne führt. Eröffnet wird das Stück in gewohnter Weise durch den feierlichen Einzug der auftretenden Personen, die sich an ihre Standorte begeben; zuerst das Heidentum mit einem Gesange, dessen Inhalt freilich nicht recht für den musikalischen Vortrag geeignet ist; es soll der Glaube an einen Gott als mit der Logik in Widerspruch stehend erwiesen werden. Dann erscheint Synagoga, dann Ecclesia mit Harnisch und Krone, begleitet von Misericordia und Justitia, zu ihrer Rechten hält der Papst mit dem Klerus, zu ihrer Linken der Kaiser mit den Rittern seinen Einzug, hierauf die übrigen Könige. Es beginnt die Vorstellung des ersten Teils der Prophezeiung, wie sie von Adso überliefert ist; der Kaiser vereinigt die Welt unter seiner Herrschaft. Er

schickt den Königen von Frankreich, Griechenland und Jerusalem seine Boten, um sie zur Unterwerfung aufzufordern. Die Boten wandeln zwischen den einzelnen Sitzen hin und her und wiederholen die Meldungen, die ihnen schon vor unseren Augen aufgetragen worden sind. Es ist das eine notwendige Folge der mittelalterlichen Inscenierung und hat späterhin oft zu einer sehr ermüdenden Weitschweifigkeit geführt; in dem feierlichen, strengen Stile der lateinischen Gesänge ist wohl dieser Mifsstand nicht so sehr hervorgetreten. Der König von Frankreich weist die Boten zurück, er mufs mit Waffengewalt unterworfen werden — genauere Bühnenanweisungen sind leider für die Kampfscenen nicht gegeben — die anderen Könige unterwerfen sich gutwillig. Darauf zieht der König von Babylon aus, um das Christentum zu vernichten; der König von Jerusalem sendet zum Kaiser um Hilfe, ein Engel erscheint und spricht ihm Trost ein und wirklich rückt der Kaiser mit seinem Heere heran und schlägt den heidnischen König in die Flucht, offenbar ein dichterischer Ausdruck der Wünsche und Hoffnungen, von denen die Christenheit im Zeitalter der Kreuzzüge beseelt war. Die Welt ist unterworfen, der Kaiser legt getreu nach dem Wortlaute der Prophezeiung seine Krone im Tempel zu Jerusalem nieder.

Nun beginnt die Herrschaft des Antichrist, der jetzt erst seinen Einzug auf die Bühne hält. Vor ihm her ziehen mit demütiger Miene die Hypokriten, die sich in einer stummen Scene dem Könige von Jerusalem nahen und von ihm freundlich aufgenommen werden. Bei den Hypokriten dachte der Verfasser offenbar an die Männer der Kirche, welche danach strebten, unter den Geistlichen, die keinem Mönchsorden angehörten, eine strengere Zucht, vor allem ein kanonisches Zusammenleben einzuführen. Die Berechtigung dieser Tendenz haben wir nicht zu untersuchen, soviel aber ist sicher, dafs die herrliche Lateinpoesie des 12. Jahrhunderts sich nur in den Kreisen des weltfrohen und prunkliebenden Klerus entfalten konnte, deren Treiben den Anhängern der kanonischen Reform ein Greuel war. Den Archipoeta, den glänzendsten und schwungvollsten Vertreter der Kunstrichtung, zu der auch unser Dichter gehört, treffen wir eben in den Jahren, da das Spiel vom Anti-

christ entstand, im Gefolge des streitbaren Erzbischofs Reinald von Köln und in denselben Zeitraum fallen auch die wichtigsten schriftstellerischen Erzeugnisse Gerhohs von Reichersberg, des eifrigsten Vorkämpfers der rigoristischen Reformtendenzen, der naturgemäfs mit diesen Tendenzen die entschiedenste Opposition gegen die kirchenpolitischen Pläne des Kaisers verband. Gerhoh wird nicht müde, die geistlichen Behörden zu den strengsten Mafsregeln gegen die weltlichen Kleriker aufzurufen, er meint, es sei unmöglich, dafs sie die ewige Seligkeit erlangen könnten, er eifert immer und immer wieder gegen die Prälaten, die in üppigem Leben, bei Jagd und Waffenhandwerk ihre geistlichen Pflichten vergessen, gegen die Leute, denen die Schriften Ciceros und Ovids und die Lügen Virgils lieber sind als die Heiligengeschichten.[1] Wir werden noch sehen, wie Gerhoh die dramatischen Spiele als eine Liebhaberei der entarteten Kleriker schildert, die von einem streng geordneten kanonischen Zusammenleben nichts wissen wollen, wie er die Aufführungen in der Kirche als eine Entweihung, als ein Vorzeichen des herannahenden Antichrist betrachtet. Es klingt fast wie eine Antwort auf solche Vorwürfe, wenn in unserm Drama die schleichenden Hypokriten als Herolde des Antichrist erscheinen, wenn sie den Zustand der Kirche beklagen und verkünden, die weltlichen Kleriker seien Gott verhafst. Gewifs ist es kein Zufall, dafs sie sich über den glänzenden kriegerischen Schmuck dieser Prälaten genau mit denselben Worten äufsern, wie Judas Ischarioth und die neidischen Jünger, als Maria Magdalena den Herrn mit dem kostbaren Öle salbte.[2]

Gleich hinter den Hypokriten erscheint der Antichrist selber, die Häresie zu seiner Linken, die Hypokrisie zu seiner Rechten und verkündet, sein Reich sei gekommen; Hypokrisie soll ihm die Laien gewinnen, Häresie die Lehren der Geist-

1) Vgl. Gerhohi Opera ed. Migne 93 u. 94, S. 96 u. 1427.

2) Die Hypokriten sagen V. 173 f.: ‚Ut quid perditio per viros falerates? Deus non diligit saeculares praelatos.' Den Anklang an Matth. 26, 8 hat bereits W. Meyer bemerkt; dafs der Dichter ein Freund der weltlichen Prälaten war, hat bereits Scherer aus V. 174 vermutet (Zeitschrift f. deutsches Altert. 24, 450 f.).

lichen zerstören. Die Hypokriten verlassen den König von Jerusalem und nahen sich dem Antichrist, der sie mit falscher Bescheidenheit empfängt, dann aber im Verein mit ihnen den König von Jerusalem aus seinem Reiche vertreibt. Im Tempel wird dem Antichrist ein Thron aufgestellt; die Hypokriten begrüfsen ihn mit lästerlicher Anwendung der Worte des Psalms: „Stark ist deine Hand und hoch ist deine Rechte." Die übrigen Könige unterwirft er durch die drei Mittel, die in der Prophezeiung angegeben sind, den König von Griechenland durch Schrecken — die Boten drohen ihm, dafs er im Widerstandsfalle mit dem Schwerte vertilgt werden solle —, den König von Frankreich durch Geschenke, den Kaiser durch Wunder. Auffallend ist die feindselige Stimmung des Dichters gegen den französischen König; nicht nur wird zu seiner Unterwerfung das unedelste von allen drei Mitteln angewendet, der Antichrist hebt auch bei Absendung seiner Botschaft hervor, dafs dieser König und seine Leute ihm durch ihr Verhalten den Weg zu seinem Erfolge bereitet hätten. Aufserdem ist der König von Frankreich der einzige, der vom Antichrist mit einem Kufs empfangen wird, als er sich zum Huldigungsakte naht. Dem gegenüber erscheint der Kaiser im glänzendsten Lichte; er weist die Geschenke verächtlich zurück, als hierauf das Heer des Antichrist gegen ihn anrückt, schlägt er es in die Flucht; erst als der Antichrist vor seinen Augen einen Lahmen und einen Aussätzigen heilt und einen Toten auferweckt,[1] erklärt sich der Kaiser für überzeugt; er bringt seine

1) Nach Meyers Analyse erweckt der Antichrist „einen scheinbar Toten". Die Stelle lautet: ‚adducunt claudum coram Antichristo. Quo sanato rex Teutonicorum haesitabit in fide. Tunc iterum adducunt leprosum. . . . Ad ultimum important feretrum, in quo jacebit quidam simulans se in proelio occisum.' Dagegen sei an Bühnenanweisungen erinnert, wie Du Méril S. 268: [fures] fingant, se non posse levare arcam; Parfait II, 11: Fingat Barbara dormire; Coventry Plays S. 235: Hic Jesus fingit se lacrimari, oder Jubinal I, 60: [S. Denis] fait sanblant de escripre, S. Clément ed. Abel S. 47: [S. Clément] faisant semblant de plorer u. a. m. In allen diesen Fällen fingieren nicht Barbara, Clemens etc. als solche, sondern die betroffenden Schauspieler. Und was unsere Stelle anlangt, so macht auch Gerhohs Bericht über das Antichristdrama den Eindruck, als ob der Schauspieler einen wirklichen Toten darstellen sollte und nicht einen Simulan-

Huldigung dar und wird mit den Seinen, ebenso wie alle übrigen Vasallen des Antichrist, mit einem A auf der Stirne gezeichnet. Bei diesem Kontrast des Kaisers und des Franzosenkönigs hat der Dichter die politische Parteileidenschaft in einer Weise hervortreten lassen, dafs dadurch leider der grofse Zug entstellt wird, der sonst durch die Dichtung geht. Zumal wenn man bedenkt, dafs mit dem französischen Könige kaum ein andrer gemeint sein kann, als Ludwig VII., dessen Sympathien für Friedrichs Gegner, den Papst Alexander III., einem vornehm denkenden Manne keine Veranlassung zu einem solchen Ausfalle hätten geben dürfen.[1]

Nach der Unterwerfung der christlichen Könige wendet sich der Antichrist gegen Babylon und das Heidentum; ein Bote stürzt das heidnische Götzenbild um und es entsteht ein Kampf zwischen Heiden und Christen, aber auch der Heidenkönig mufs sich zur Huldigung bequemen und empfängt das Zeichen auf der Stirne. Ebenso Synagoga und die Juden, die den Antichrist als den verheifsenen Messias anerkennen. Nun aber erscheinen Henoch und Elias und verkünden den Juden, sie seien betrogen, Christus allein sei der wahre Messias. Sie reifsen die Binde herunter, mit der bis dahin die Augen der Synagoge verhüllt waren.[2] Diese erkennt ihren Irrtum, sie

ten. Gerhoh erzählt von einem Darsteller dieses Toten eine ähnliche Schauergeschichte wie von dem Toten, den Elisa auferweckte (s. o. S. 75). Im Elucidarium des Honerius Augustodunensis heifst es vom Antichrist (Migne 172, 1163): Suscitabit mortuos vere? — Nequaquam, sed diabolus ejus maleficiis corpus alicujus intrabit et illud appertabit et in illo loquetur. Danach ist nicht der Tod scheinbar, sondern das Leben. Ähnlich hat sich auch der Verfasser des Antichristspiels in den Chester Plays die Sache vorgestellt. Auffallend bleibt allerdings, dafs in der Didaskalie des Tegernseer Antichrist nur beim Toten, nicht aber beim Lahmen und beim Aussätzigen von einem ‚simulare‘ die Rede ist.

1) Sollte der Dichter etwa gar auch beim Antichrist einen Augenblick an den Gegenpapst gedacht haben? Wenn der Antichrist dem Könige von Frankreich Geschenke übersendet, so wird man daran erinnert, dafs Alexander III. dem Könige Ludwig 1163 eine goldene Blume mit einem schmeichelhaften Briefe überreichen liefs (Mansi XXI, 1031).

2) So verstehe ich die Anweisung: ‚Tunc tollunt ei velum‘. Giesebrecht (bei W. Meyer S. 26) meint, das ei beziehe sich auf den Antichrist und die Propheten hätten die Hülle weggezogen, die dessen Harnisch ver-

wird mit Henoch und Elias vor den Thron des Antichrist geführt und alle drei erleiden den Märtyrertod. Und nun läfst der Antichrist alle Könige berufen, um ihn anzubeten; sie erscheinen sämtlich mit ihrem Gefolge, der Antichrist rühmt sich alle Feinde zu Falle gebracht zu haben, da ertönt plötzlich über seinem Haupte ein Getöse und er bricht zusammen. Alle kehren zum wahren Glauben zurück und Ecclesia fordert sie auf, Gottes Lob zu singen.

Wir haben in der obigen Darstellung die einzelnen Kirchenfeste zum Ausgangspunkte genommen und festgestellt, wie sich in der langen Zeitstrecke von etwa 900—1200 immer mehr dramatische Elemente an die gottesdienstlichen Gebräuche ansetzten. Wir haben gesehen, dafs trotz dem verschiedenen Charakter dieser Feste und der Dramen, die sich aus ihnen entwickelten, dennoch zahlreiche Analogien hervortreten. Überall zeigt sich das Bestreben, die Texte mehr und mehr zu erweitern, zunächst durch mosaikartige Zusammenfügung von Sätzen aus Evangelien und kirchlichen Gesängen, sodann durch neu hinzugedichtete Sätze in Prosa und Versen. In den Versen zeigt sich der allmähliche Fortschritt der lateinischen Reimkunst in diesen Jahrhunderten; neben den Reimen wird eine Zeit lang, vor allem in den Dreikönigsspielen, auch der Hexameter angewendet, doch behält die immer schöner und reicher emporblühende Rhythmenpoesie das Übergewicht. Überall herrscht ein feierlich ernster Grundton, doch zeigen sich schon Ansätze zu leidenschaftlicher Bewegung in den Rollen der Magdalena, des Herodes, der thörichten Jungfrauen.

Die Ausstattung war in der ersten Zeit die denkbar einfachste. Man beschränkte sich darauf, mit Hilfe der verschiedenartigen priesterlichen Gewänder die auftretenden Personen ihrem

---

barg. Diese Hülle fiel aber schon vorher, als der Antichrist mit den Hypokriten sich anschickte, Jerusalem zu erobern. Dagegen wird alles klar, wenn man oi auf Synagoga bezieht. Die Darstellung der Synagoge mit verbundenen Augen war dem Mittelalter durchaus geläufig, so erscheint sie z. B. an den Münstern zu Strafsburg und Freiburg, sowie an der Kathedrale zu Rheims. Im Donaueschinger Passionsspiele wird auf der Bühne dargestellt, wie das Christentum dem Judentume die Augen verbindet.

Charakter gemäfs zu kostümieren. Doch kamen auch neue Requisiten dazu, eine Palme für die Engel am Grabe, Kronen für die Könige. Eine gröfsere Mannigfaltigkeit in den Kostümen war geboten, als die Teufel, die Krieger des Herodes, die mannigfachen Gestalten des Prophetenspiels auf dem Schauplatze erschienen. Mit der Ausweitung der Stücke und ihrer Lostrennung vom Gottesdienste begann man vermutlich auch die Ausstattung der einzelnen Standorte mit gröfserer Sorgfalt zu behandeln, doch hat man sich hier, wie es scheint, mit einem symbolisch andeutenden Verfahren begnügt.

Man hat häufig darauf hingewiesen, dafs die Anfänge des mittelalterlichen Dramas durch ihr Hervorwachsen aus gottesdienstlichen Gebräuchen eine gewisse Analogie mit den Anfängen der griechischen Tragödie darbieten. Doch tritt in diesem ersten Stadium sogleich auch ein unterscheidendes Merkmal hervor, das späterhin von immer gröfserer Bedeutung werden sollte. Die dramatische Vorführung der Ereignisse aus der heiligen Geschichte sollte denselben Zweck haben, wie die Gemälde in der Kirche, denselben Zweck, den der englische liber consuetudinum mit der Einführung der Kreuzbestattung am Charfreitage verbinden wollte, nämlich den Glauben des ungelehrten Volkes zu stärken. Man könnte diese Vorführungen als eine Art von Anschauungsunterricht bezeichnen; das Volk, des Lateinischen unkundig, fafste mit den Augen auf, was ihm mit dem Gehörsinn unzugänglich war. Der naive Zuschauer war geneigt, die leibhaftige Darstellung der Begebenheiten aus der heiligen Geschichte als einen Beweis für ihre Wirklichkeit zu betrachten. Da durfte so wenig als möglich hinter die Scene verlegt werden, alles sollte der Zuschauer sehen und mit Händen greifen. Das Streben nach anschaulicher Vorführung der ganzen und vollständigen Begebenheit wurde durch das System der getrennten Standorte erleichtert; man bedurfte nicht des Auskunftsmittels der antiken Bühne, die Vorgänge hinter der Scene durch Boten erzählen zu lassen. So erklärt sich schon aus diesen Anfängen ein Hauptunterschied zwischen dem klassischen und dem romantischen Stil des Dramas.

Wenn sogleich zu Beginn eines Spiels alle mitwirkenden Personen auf der Bühne erschienen und ihre Plätze einnahmen,

so war damit auch ein Mifsstand verbunden. Es war nicht möglich, im Laufe der Handlung mit einer neu auftretenden Person eine überraschende Wirkung zu erzielen. Öfters haben daher die mittelalterlichen Dichter bei der grofsen Eröffnungsprozession einzelne Personen ausgeschlossen. So der Verfasser der französischen Moralität „Charité“ (15./16. Jahrh., Petit, Rep. No. 17), der die Schreckgestalt des Todes nicht bei der allgemeinen Vorstellung zu Beginn des Spiels, sondern erst im Laufe der Handlung erscheinen läfst. Scenen, wie die Erscheinung des Antichrist und des Königs Darius beweisen jedoch, dafs man sich dieses Effekts schon in weit früherer Zeit bediente. Auch in dem ältesten französischen Drama, dem Adam, wurden nach der Spielanweisung die Propheten verborgen gehalten, bis die Reihe an sie kam.

Wenn wir die bisher besprochenen Denkmäler des kirchlichen Dramas überblicken, so zeigt sich, dafs die Neigung zur Erweiterung und Ausschmückung im Gottesdienste der Osterwoche verhältnismäfsig am wenigsten entwickelt war. Es ist bezeichnend, dafs Gerhoh und Herrad von Landsberg bei ihren Klagen über die kirchlichen Aufführungen den Ostercyklus unerwähnt lassen. Aber auch hier ist vom 12. Jahrhundert an das Bestreben erkennbar, etwas von dem reicheren dramatischen Leben einzuführen, das sich anderwärts schon früher entfaltet hatte. Dies geschah, indem man mit der Osterfeier die Ereignisse in Verbindung brachte, die sich in der Zeit vor dem Ostermorgen abspielten. Das Streben nach Erweiterung der Handlung ist hier wie im Weihnachtscyklus mit dem Streben verbunden, durch Einführung der feindlichen Mächte eine Kontrastwirkung zu erzielen. Neben Christus, die heiligen Frauen und die Apostel treten Pilatus, die Juden und die Soldaten, welche das heilige Grab bewachen; also auf der einen Seite die Gläubigen, auf der andern die stolze, selbstbewufste weltliche Macht, deren Vorführung auch hier zur Entfaltung eines gröfseren scenischen Glanzes Anlafs gab. Zuerst begegnet uns diese Erweiterung in einer Handschrift aus Tours, die aus dem 12. Jahrhundert stammt. Der hier überlieferte Text schliefst wie die früheren Auferstehungsfeiern mit einem Tedeum, doch hat er durch die neuen Zusätze eine solche

Ausdehnung gewonnen, dafs er nicht mehr als ein blofses Einschiebsel in den regelrechten Gottesdienst vorgeführt werden konnte.[1] Die neue Scenenreihe beruht auf der Erzählung des Matthaeus-Evangeliums Kap. 27 und 28, wonach die Priester und Pharisäer am Tag nach der Kreuzigung zu Pilatus kamen und sich eine Bewachung des Grabes ausbaten, damit die Jünger den Leichnam nicht stehlen könnten. Als die Wächter dann die Nachricht von der Auferstehung brachten, wurden sie von den Juden bestochen, dafs sie sagten, die Jünger hätten, während sie schliefen, den Leichnam Jesu entwendet. Indes ist in diesen neuen Scenen der Zusammenhang mit dem evangelischen Texte bei weitem nicht mehr so eng wie in den früheren. Sie bestehen durchweg aus lateinischen Rhythmen, die ohne Zweifel mit Zugrundelegung des Schrifttextes frei gedichtet sind. Dafs die Aufführung vor der Kirche und nicht in derselben stattfand, geht aus dem Texte mit ziemlicher Bestimmtheit hervor; die drei Marien erscheinen bei ihrem ersten Auftreten vor der Kirchenthür (ante ostium ecclesie).

Zuerst tritt Pilatus mit Gefolge auf, die Juden bringen ihr Begehren vor,[2] Pilatus sendet die Krieger als Wache ans Grab; während sie dahin ziehen, singen sie ein siegbewufstes Lied mit Drohungen gegen die Jünger, aber da schleudert ein Engel Blitze gegen sie, sie fallen wie tot auf die Erde. In wirksamem Gegensatze erscheinen nun die drei Marien, ein Klagelied singend[3] und schicken sich an, Salben zu kaufen; zuerst spricht sie ein junger Kaufmann an, der ihnen seine Ware nicht ohne eine gewisse marktschreierische Geschwätzigkeit anpreist, aber dafür unum talentum auri verlangt, sodann tritt ein anderer Kaufmann heran, mit dem sie für mille solidos sogleich handelseinig werden. Es folgt die Scene zwischen den drei Frauen und dem Engel am Grabe, ganz wie in der liturgischen Scene; hierauf erst erheben sich die Soldaten, melden dem Pilatus das Geschehene und erhalten von diesem

1) Am besten herausgegeben von Milchsack S. 97 ff.

2) Bis hierher nach dem Klosterneuburger Text s. u.

3) Omnipotens pater altissime vgl. Milchsack S. 105, woselbst auch Nachweise über die Herkunft einiger anderer eingelegten Gesänge.

ihr Schweiggeld. Im weiteren Verlaufe des Stückes befindet sich wieder eine Lücke der Überlieferung; die wichtigsten Bestandteile sind: die Begegnung des Anferstandenen mit Maria Magdalena, sodann verkündigt Maria Magdalena die frohe Botschaft den Aposteln, die von zwei Seiten her in feierlichem Wechselgesang heranschreiten. Jetzt zeigt sich auch der Auferstandene seinen Getreuen, ein Kreuz in den Händen tragend. Nachdem er verschwunden ist, naht sich Thomas, der seinen Zweifel äufsert und den der wiederkehrende Christus seine Wundmale befühlen läfst. Maria Magdalena und die Jünger stimmen die Sequenz Victimae Paschali an, worauf mit einem Tedeum des Chors das Drama beschlossen wird. Sehr merkwürdig ist das Mysterium von Tours auch deshalb, weil wir hier zum erstenmal das komische Element in den Ostercyklus eingemischt finden. Denn wie bei dem jungen Kaufmanne, so ist wohl auch beim zuversichtlichen Auftreten der Soldaten schon hier eine komische Wirkung beabsichtigt.

Derselben Entwicklungsstufe hat wohl auch ein Osterdrama angehört, dessen Anfangs- und Schlufsworte der Benediktiner Pez im vorigen Jahrhunderte mitteilte.[1] Die Klosterneuburger Handschrift des 13. Jahrhunderts, aus der er seine Angaben schöpfte, ist inzwischen verloren gegangen. Die Anfangsworte können wir nach Milchsacks Vorgange unbedenklich verwenden, um uns das Bild des verstümmelten Anfangs im vorerwähnten Drama zu ergänzen. Die Eröffnungsscene verläuft ähnlich wie in den Dramen des Weihnachtscyklus, nachdem diese sich vom liturgischen Zusammenhange losgelöst hatten. Pilatus hält seinen Einzug unter Gesangsbegleitung, dann läfst er sich nieder und die Hohenpriester beginnen ihm ihr Anliegen auseinander zu setzen. Am Schlusse soll der Kantor das Lied anstimmen „Christ ist erstanden“, was vermutlich früher schon in einzelnen dramatischen Osterliturgieen geschah (s. o. S. 45).

Dafs aufserdem in Deutschland bereits um das Jahr 1300 die Scene zwischen den Marien und dem jungen Salbenkrämer bekannt war, geht daraus hervor, dafs ein paar Verse daraus

1) Vgl. Milchsack a. a. O. S. 105.

vom ursprünglichen Zusammenhange losgelöst und, den fremden Ursprung deutlich verratend, in der Scene des Benediktbeurer Passionsspieles wiederkehren, wo die reuige Maria Magdalena Wohlgerüche einkauft, um den Herrn während des Gastmahls beim Pharisäer zu salben.

Nach dem Mysterium von Tours haben wir diejenigen lateinischen Osterdramen zu betrachten, in welchen vor der Auferstehung auch noch die ganze Passion zur Darstellung kam. Denn offenbar ist der Hergang nicht etwa der, dafs das Passionsdrama sich ursprünglich aus der Liturgie des stillen Freitags entwickelt hätte, wie die Osterdramen aus der Osterliturgie. Es entstanden vielmehr aller Wahrscheinlichkeit nach die ersten eigentlich dramatischen Darstellungen der Passion in der Weise, dafs man nach Einbeziehung der Ereignisse, die der Auferstehung unmittelbar vorangingen, vom Osterspiel aus noch einen zweiten gröfseren Schritt in die Vorgeschichte zurückthat und durch Vorführung der Passion das Drama zu einer Darstellung des ganzen Erlösungswerks abrundete. Ein grundsätzlicher Unterschied zwischen Passionsspielen und Osterspielen ist meiner Ansicht nach nicht anzunehmen. Mit Ausnahme Italiens, welches, wie wir sehen werden, eine völlig abgesonderte Stellung einnimmt, finden wir in allen Ländern stets die Darstellung der Passion und der Auferstehung zu einem ganzen verbunden.[1] Auch wird bei der grofsen Mehrzahl der erweiterten Osterspiele nicht blofs die Passionswoche dargestellt, sondern auch noch ein beträchtlicher Teil der vorhergehenden Wirksamkeit Jesu. Wenn man also die erweiterten Osterspiele schon im Mittelalter als Passionen bezeichnet hat, so ist das nur insofern berechtigt, als damit auf das wichtigste und am ausführlichsten dargestellte Ereignis in den Zusatzscenen hingewiesen wird. Wo uns sonst noch Darstellungen des Kreuzestodes von der Auferstehung abgetrennt begegnen, da tragen sie stets einen mehr oratorienhaften als eigentlich dramatischen

1) Das Passionsspiel von Sterzing, welches am Charfreitag aufgeführt wurde (vgl. Wackernell S. 22, 24, 88 f.) scheint eine Ausnahme zu bilden; doch ist dieses Spiel durch Teilung aus einem gröfseren entstanden, welches auch die Auferstehung umfafste. Über Jean Michels Passion s. u.

Charakter; im Mittelpunkt stehen alsdann immer die lyrischen Klagen der Gottesmutter.[1]

Es sind noch zwei unvollständig überlieferte lateinisch-deutsche Dramen auf uns gekommen, die aller Wahrscheinlichkeit nach ursprünglich die Passion und Auferstehung umfafsten.

Das eine ist an die berühmte Benediktbeurer Sammlung von mittelalterlich-lateinischen Gedichten angehängt, die Niederschrift stammt aus dem Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts. Von dem anderen werden in der Wiener Hofbibliothek vier Doppelblätter aufbewahrt, welche nach der Ansicht des ersten Herausgebers spätestens in den zwanziger oder dreifsiger Jahren des 14. Jahrhunderts niedergeschrieben wurden. Die Scenen, welche das Weltleben und die Bekehrung Maria Magdalenas, sowie das Gastmahl beim Pharisäer Simon behandeln, zeigen vielfache Übereinstimmungen. Doch kann bei dem fragmentarischen Charakter des Wiener Textes nicht entschieden werden, wie diese Übereinstimmungen zu erklären sind: ob dadurch, dafs beide Spiele auf einer gemeinsamen Grundlage beruhen, oder dadurch, dafs in beiden Spielen für die Magdalenenscenen ein bereits vorhandenes lateinisches Drama benutzt wurde. Für die letztere Erklärung spricht die unverhältnismäfsige Ausführlichkeit dieser Scenen, sowie der Umstand, dafs sie uns in ähnlicher Weise auch in späteren Dramen begegnen werden, die im übrigen mit den hier erwähnten Texten nicht verwandt sind. Übrigens ist schon hier die gemeinsame Grundlage stark verändert und erweitert, vor allem sind deutsche Verse eingefügt, die im Wiener Texte noch weit mehr als im Benediktbeurer den ursprünglichen Kern überwuchern. Übereinstimmung zeigt sich nur in den lateinischen Teilen; die Verdeutschungen müssen also an verschiedenen Orten unabhängig voneinander angefertigt worden sein. Aber auch die zu Grunde liegenden lateinischen Texte waren nicht ganz gleichförmig. Die Benediktbeurer Magdalenenscene besteht teils

1) Über die Marienklagen s. u. Einen ähnlichen Charakter hatten vermutlich die Charfreitagsaufführungen in Die 1484, Péronne 1491, Forcalquier 1518.

2) Neu nach der Handschrift herausgegeben von Froning 1, 278 ff., vgl. bes. S. 282. Ebenda S. 305 ff. das Wiener Bruchstück.

aus Prosa, teils aus Versen, letztere haben fast durchweg den reichen Wohllaut, den die rhythmische Kunst im 12. Jahrhundert erreicht hatte; die klangvolle Vagantenzeile wird mit Vorliebe angewendet. Im Wiener Texte sind auch die Stellen versifiziert, die im Benediktbeurer noch prosaisch sind. Wo aber in beiden Handschriften dieselben Verse stehen, da bietet die Wiener Handschrift eine weit korrektere Fassung dar. Durch das Fehlen der Auferstehung in beiden Texten wird nicht etwa bewiesen, dafs sie auch in den Vorlagen gefehlt habe. Es unterliegt keinem Zweifel, dafs beide Handschriften mitten im Texte plötzlich und unvermittelt abbrechen. Der Benediktbeurer schliefst im Laufe der Verhandlung zwischen Pilatus und Joseph von Arimathia wegen der Grablegung. Der Wiener hört während der Darstellung des Abendmahls mitten in einem Satze auf, doch ist er in der Überschrift als ‚ludus pascalis' bezeichnet; wir werden ihn wegen seines überwiegend deutschen Charakters erst späterhin betrachten.

Im Benediktbeurer Texte wird uns der gröfste Teil der Handlung sehr kurz und summarisch vorgeführt. Die kurzen Sätze in lateinischer Prosa sind meist den Evangelien entnommen; an einigen Stellen singt der Klerus den verbindenden Text. Das Stück beginnt mit dem üblichen Aufzuge der Darsteller, die sich über den Schauplatz hin auf ihre Standorte verteilen. Die Bühnenanweisung ist offenbar unvollständig, es scheint, dafs die Reihenfolge nach der Vornehmheit der Personen geordnet wurde: zuerst Pilatus mit seinem Weibe (die aber nachher im Stücke nicht auftritt), begleitet von seinen Kriegern, sodann Herodes mit seinen Kriegern, sodann die Hohenpriester u. s. w. Hierauf ziehen folgende Scenen an uns vorbei: die Berufung des Petrus und Andreas, die Heilung des Blinden, Christus ruft Zachaeus vom Baume herunter, Einzug in Jerusalem, Einladung des Pharisäers, jede Scene aus zwei, drei, höchstens vier Sätzen bestehend. Nun aber folgt in einer breit ausgeführten Scene, die über ein Drittel des ganzen Textes umfafst, das Weltleben und die Bekehrung der Maria Magdalena. Gleich bei ihrem Auftreten singt sie ein lateinisches Liedchen, in dem sie ihre Weltlust ausdrückt, sodann begiebt sie sich mit ihren Gespielinnen zum Krämer, um Schminke zu

kaufen und singt dabei ein herausforderndes Lied in deutscher Sprache mit dem Refrain: „Seht mich an, Jungen man, Lat mich eu gevallen.“ In ihrem weltlichen Treiben läfst sie sich auch nicht stören, als ihr im Schlafe ein Engel erscheint und sie auf Jesum hinweist; beim Erwachen singt sie sogleich wieder ihr lateinisches Liedchen. Erst als ihr der Engel abermals erscheint, geht sie in sich; jetzt singt sie ein lateinisches Bufslied, sie wirft ihren eitlen Schmuck fort, kleidet sich in ein schwarzes Gewand und geht zum Krämer, um für den Herrn eine Salbe zu kaufen. Darauf sucht sie Christus beim Pharisäer auf.[1] Die Scene im Hause des Pharisäers entwickelt sich wie in der Erzählung des Lukas Kap. 7; Sätze aus dem Evangelium, lateinische und deutsche Verse wechseln miteinander ab. Die folgende Scenenreihe zieht wieder rasch an uns vorüber: zuerst die Auferstehung des Lazarus, der Verrat des Judas, das Abendmahl. An dieser Stelle spielt die Handlung zugleich an zwei Orten; während Judas mit den Häschern sich rüstet, wird das Abendmahl in einer stummen Scene dargestellt: Interea Jesus faciat, ut mos est in cena. Hierauf das Gebet auf dem Ölberg, die Gefangennahme, Petri Verleugnung, Christus vor Pilatus, vor Herodes, wieder vor Pilatus. Dann folgt eine stumme Scene, Herodes und Pilatus kommen zusammen und küssen sich. Der Evangelist (Luk. 23, 12) sagt blofs, dafs Herodes mit Pilatus entzweit war und nach der Zurücksendung Jesu wieder mit ihm Freund wurde; die Inscenierung des Ereignisses ist für die mittelalterliche Art der anschaulichen Vorführung sehr charakteristisch. Hierauf Pilatus und die Juden, Verzweiflung und Tod des Judas, der vom Teufel aufgehängt wird, die Kreuztragung, die Kreuzigung (dafs dieselbe leibhaftig vorgeführt wurde, geht daraus hervor, dafs auch die Worte Christi am Kreuz vorkommen), die Heilung des blinden Longinus durch das Blut, das aus der Seitenwunde fliefst, Pilatus erlaubt dem Joseph von Arimathia, dafs Christus vom Kreuze genommen werde. Alles in kurzen Prosasätzen

1) Ibo nunc ad medicum Turpiter aegrota Medicinam postulans. Lacrimarum vota Huic restat ut offeram Et cordis plangores, Qui cunctos ut audio Sanat peccatores S. 288.

nach den Evangelien, nur an wenigen Stellen lateinische oder deutsche Verse, so in der Rolle des Judas, in der des Longinus, in dem Gespräch zwischen Joseph von Arimathia und Pilatus, vor allem aber in den lyrischen Klagen Marias am Kreuze. Wir sehen hier gleich in den ersten Stadien der Entwicklung des Passionsspiels eine der merkwürdigsten Tendenzen der religiösen Dichtung des Mittelalters in das geistliche Drama hinüber wirken, die Tendenz nämlich, in der Darstellung der Passion vor allem beim Schmerze der Gottesmutter zu verweilen. Im Benediktbeurer Spiel wird der Gottesmutter nach anderen deutschen und lateinischen Versen noch die Sequenz ‚Planctus ante nescia' in den Mund gelegt, ein Klagegesang Marias, der im 12. Jahrhundert gedichtet wurde und in der geistlichen Litteratur des Mittelalters eine mannigfach verzweigte Entwicklung durchmachte. In unserm Drama erscheint er schon nicht mehr in der ursprünglichen Gestalt, er ist durch Anfügung eines Zwiegesprächs zwischen Maria und Johannes erweitert.

Der Benediktbeurer Text ist der älteste bis jetzt bekannte, in welchem die Passion, dieser Hauptgegenstand der mittelalterlichen dramatischen Kunst vorgeführt wird. Als jedoch die Benediktbeurer Passion niedergeschrieben wurde, gab es schon längst dramatische Dichtungen in den Volkssprachen und den Volkssprachen fiel denn auch die weitere Entwicklung des Passionsspiels zu. Wir haben indes noch aus späterer Zeit, etwa aus dem Jahre 1400 ein merkwürdiges Denkmal von dem Fortleben des lateinischen Passionsspiels, allerdings keinen vollständigen Text, sondern nur das Rollenbuch eines der vier Soldaten, die am Grabe die Wache verrichten. Und zwar handelt es sich hier um ein Osterspiel, das ohne jeden Zweifel zugleich auch die Passion umfafste. Bei ihrem ersten Auftreten werden die Soldaten von Pilatus angeworben, dann sind sie an der Gefangennahme Jesu beteiligt, krönen ihn mit der Dornenkrone und führen ihn zur Kreuzigung. Wo die Soldaten als Wächter des Grabes auftreten, da zeigen sich mehrere Anklänge an die Version von Tours. Die Handschrift wurde, wie sich aus verschiedenen orthographischen Eigentümlichkeiten ergiebt, von einem Italiener angefertigt; sie befindet sich im Kapitulararchiv zu Sulmona in den Abruzzen, wohin sie mög-

licherweise aus der Cölestinerabtei S. Spirito al Morrone gekommen ist. Bei den lebhaften Beziehungen der Cölestiner zu Frankreich wäre es wohl denkbar, daſs eine französische Handschrift zu Grunde lag.[1] Die Verse sind zwar nichts weniger als feurig und schwungvoll, aber doch durch geschickte Handhabung des Reims und Strophenbaus bemerkenswert; der gröſste Teil der Rolle ist in einer Strophenform abgefaſst, deren Erfindung man dem Adam von St. Viktor († 1192) zuschreibt und die vor allem durch das Stabat mater berühmt geworden ist.[2]

In einem der groſsen englischen Kollektivmysterien[3] wird dem Pilatus eine bombastische Rede in lateinischen Hexametern in den Mund gelegt; möglicherweise haben wir es auch hier mit dem Überreste eines Oster- oder Passionsspiels zu thun.

Dem Drange nach gröſserer Ausdehnung der geistlichen Dramen konnte im Weihnachtscyklus noch leichter Genüge geleistet werden als im Ostercyklus. Es hat sich ein lateinisches Weihnachtsdrama erhalten, in welchem zu den Scenen des erweiterten Dreikönigsspiels noch andere Ereignisse aus der Kindheit Jesu hinzugefügt sind und in welchen die Prophetenscene und sodann die Ereignisse von der Verkündigung bis zur Geburt als Einleitung erscheinen. Dieses Drama[4] steht in der Benediktbeurer Handschrift vor dem Passionsspiele, doch ist es von einer älteren Hand geschrieben[5] und ohne deutsche Bestandteile. Die Prophetenscene, die das Stück eröffnet, beweist uns, daſs von der Augustinischen Predigt noch eine andere Entwicklungsreihe ausgegangen sein muſs, als diejenige, die uns in den Texten von Limoges und Rouen vorliegt.

1) Vgl. die Ausg. des Rollenbuchs von de Bartholomaeis S. 99 f.

2) Beispiel: Milites ad Pilatum v. 20 ff.

Ergo jube quid agamus;
Nil laboris recusamus
Per te, vir egregie.
Orbem totum circuire
Vel quecunque libet ire
Cupimus quotidie.

3) Towneley mysteries No. 24 Anf.

4) Zuletzt herausg. v. Froning S. 875.

5) Vgl. Ilberg, Zeitschr. f. d. österr. Gymnasien 40, 106.

Augustinus erscheint hier in eigener Person als Führer der Prophetenschar, ihm gegenüber steht der Archisynagogus als Vertreter der widerspenstigen Juden. ‚In fronte ecclesiae' ist dem Kirchenvater ein Sitz errichtet, die Propheten hat er zu seiner Rechten, die Juden zu seiner Linken. Sogleich zu Beginn treten die Propheten einer nach dem andern hervor und verkünden ihre Weissagungen in Reimen, die von den französischen Versionen völlig abweichen, zuerst ergreift Jesaias das Wort, dann Daniel, dann die Sibylle, die ihren Reim mit beweglicher Gestikulation (cum gestu mobili) deklamiert, ferner Aaron mit einem blühenden Zweige und Bileam auf der Eselin sitzend, die freilich hier zu einer stummen Rolle verurteilt ist. Doch prophezeit Bileam auch hier erst, als ihm der Engel mit dem Schwerte entgegentritt. Nach den Propheten erhebt sich der ungläubige Archisynagogus, es wird vorgeschrieben, dafs er durch allerlei groteske Bewegungen den Juden nachahmen soll. Er bestreitet die Möglichkeit, dafs eine Jungfrau gebären könne. Da tritt eine neue Person dazwischen, der Episcopus puerorum, der von den Chorknaben aus ihrer Mitte gewählte Bischof, welcher sich in der Weihnachtszeit so manchen Unfug mit Parodierung der heiligen Gebräuche erlauben durfte. Hier liegt der einzige Fall vor, dafs der Knabenbischof uns auf unserm Wege begegnet, denn die ausgelassenen Vermummungen und Späfse, die sonst noch von ihm und seinen Genossen erzählt werden, gehören in die Sittengeschichte und nicht in die des geistlichen Dramas. In unserm Spiele beschränkt sich seine Rolle darauf, durch Vermittelung der Prophetenschar den heiligen Augustinus zur Widerlegung der Juden zu veranlassen. Der Heilige führt mit dem Archisynagogus, der sich auch weiterhin sehr ungeberdig anstellt, in ernstem würdigem Tone einen Disput über die Möglichkeit der jungfräulichen Geburt; er verfehlt nicht, als Beweis das im Mittelalter so unendlich häufig wiederholte Gleichnis vorzubringen: wie eine Glasscheibe unversehrt bleibt, indem sie das Licht durchläfst, so hat Maria empfangen und ist doch Jungfrau geblieben. Aber der Streit bleibt unentschieden. Der Archisynagogus mit den Seinen ruft fortwährend ‚Res neganda', Augustinus und die Propheten ‚Res miranda'. Zum

Schlufs weist Augustinus auf die bevorstehende Geburt Christi hin und nun beginnt die Darstellung der Kindheit Jesu. Vorangestellt ist die Verkündigungsscene, offenbar mit der Absicht, den Cyklus im Sinne der Kirchenlehre abzurunden und zugleich auch das Ereignis leibhaftig vorzuführen, dessen Möglichkeit die Juden im Prophetenspiel bestritten hatten. Die Scene beruht durchaus auf dem Berichte des Lukas; Rede und Gegenrede des Engels und Marias sind wörtlich dem Evangelium entlehnt, an die einfachste und ursprünglichste Gestalt der dramatischen Liturgie erinnernd. Möglicherweise ist die Scene aus dem Officium des Verkündigungstags übernommen (s. o. S. 76). Ähnlich verhält es sich mit dem Besuche bei Elisabeth, der sich alsbald an die Verkündigung anschliefst. Auch diese Scene besteht aus Sätzen des Evangeliums, zum Schlusse singt Maria das Magnificat. Jetzt erst beginnt, wunderlich durcheinander geschoben und offenbar schlecht überliefert, die Vorführung der Scenen des Weihnachtscyklus. Es wird vorgeschrieben „Maria soll in ihr Bett gehen und einen Sohn zur Welt bringen. Joseph in anständiger Kleidung und mit einem langen Barte soll dabei sein“. Wenn das Kind geboren ist, soll der Stern erscheinen und der Chor die Antiphon singen „Heute ist Christus geboren“. Die folgenden Scenen entwickeln sich in breiter, fast durchweg gereimter Ausführung, die nur wenig Übereinstimmung mit den früher besprochenen Weihnachtsdramen zeigt. Zuerst ergeht sich ein jeder der drei Könige in einer längeren Betrachtung über den neuen Stern, dann treten sie zusammen ihren Weg an und werden zu Herodes geführt, der sie auf den Rat des bösen Archisynagogus über das Ziel ihrer Reise ausfragt. Während sie dann die Wanderung fortsetzen, verkündet ein Engel den Hirten die Geburt Christi; sie machen sich auf den Weg, aber da erscheint der Teufel und beredet sie, die frohe Botschaft nicht zu glauben und so kehren sie wieder zurück. Diese Engels- und Teufelserscheinungen und die Zweifel der Hirten wiederholen sich noch zweimal, bis endlich ein Chor von Engeln „Ehre sei Gott in der Höhe“ anstimmt, und nun bringen erst die Hirten, dann die Könige dem Kinde ihre Huldigung dar. Alsdann folgt der Bethlehemitische Kindermord; die Totenklage

wird hier nicht mehr der Rahel, sondern den Müttern selber in den Mund gelegt. Von nun ab ist der Text in einer stellenweise unauflöslichen Verwirrung. Zunächst finden wir die Bühnenanweisung: „Nachher soll Herodes von Würmern verzehrt werden. Die Teufel sollen ihn in Empfang nehmen und seine Krone soll seinem Sohne Archelaus aufgesetzt werden.“ Völlig sinnlos erscheint jetzt der Engel und fordert Joseph zur Flucht nach Ägypten auf. Hierauf beginnt in der Handschrift ein neuer Abschnitt. Der König von Ägypten mit seinem Gefolge tritt auf unter den Klängen eines Chorgesangs, der uns auf einmal in eine völlig neue Welt versetzt: ein Frühlingslied in dem frischen, weltlustigen Tone der Vagantenpoesie, im Anschlusse daran ein Loblied auf die Studien, das aber auch bald in eine Anpreisung des frohen Lebensgenusses übergeht, voll reizender Mannigfaltigkeit in Reim und Versform. Dann beginnt wieder ein heilloser Wirrwarr, aus welchem nur eine Begebenheit deutlicher hervortritt; es wird nach dem Evangelinm des Pseudo-Matthäus Kap. 22 dargestellt, wie beim Eintritt der heiligen Familie in Ägypten die Götzenbilder in den Tempeln zusammenstürzen. Dazwischen finden wir einen Hexameter aus dem Dreikönigsspiele des 11. Jahrhuuderts (Z. 653), ferner Strophen, die aus dem Tegernseer Antichristspiele entlehnt sind und die in unsern Zusammenhang schlechterdings nicht hineinpassen.

Eine scharfe Grenze zwischen diesen Oster-, Passions- und Weihnachtsspielen und den früher besprochenen geistlichen Dramen ist nicht zu ziehen. Es zeigen sich noch oft genug Spuren der ursprünglichen Unbeholfenheit.[1] Daneben sehen wir aber, wie die Tendenz zu breiterer Ausmalung und lebensvollerer Bewegung immer weitere Fortschritte macht. Die Soldaten und der junge Krämer in Tours, Magdalena, der Archisynagogus in Benediktbeuren zeigen uns, dafs auch weiterhin die Einmischung

1) Wie in dem Bamberger Troparium (s. o. S. 50) die Frauen sangen: ‚Et dicebant sibi invicem, quis revolvet nobis lapidem ab ostio monumonti?‘ so heifst es im Osterspiele von Tours V. 252: Thomas veniat cantando: ‚Thomas dicet Didymus, Omnes fugam cepimus‘, und im Benediktbeurer-Passionsspiele singt Simon: ‚Rabbi quod interpretatur magister, peto ut mecum hodie velis manducare.‘

komischer Elemente mit der Ausdehnung der Spiele Hand in Hand ging und mit dem Auftreten der weltlustigen Maria Magdalena war wohl gleichfalls eine erheiternde Wirkung beabsichtigt. Ohne Zweifel ergaben sich die komischen Auswüchse zunächst ungesucht aus der Natur des Stoffes und aus der Gemütsanlage der Dichter; wir brauchen da nicht lange nach litterarischen Vorbildern zu suchen. Man hat indes wohl mit Recht vermutet, daſs bei dem Hervortreten dieses Elements die vagierenden Kleriker, die Goliarden, ihre Hand mit im Spiele hatten. Lieſs man es doch mitunter ruhig geschehen, daſs diese Leute durch Teilnahme an den gottesdienstlichen Gesängen allerhand Unfug anrichteten;[1] dem gegenüber muſste es als etwas ganz Harmloses erscheinen, wenn sie Spuren ihrer Thätigkeit in den Texten der geistlichen Spiele zurücklieſsen. Namentlich in den Benediktbeurer Spielen dürfen wir ihre Mitwirkung voraussetzen; die ganze Benediktbeurer Handschrift ist ja bekanntlich ein Hauptdenkmal der Vagantenpoesie und von der weltfrohen Lyrik der Vaganten haben wir im Weihnachtsspiel unverkennbare Spuren gefunden. Im Passionsspiel muſs ursprünglich noch eine Scene von ausgelassener Lustigkeit vorhanden gewesen sein, die in der Abschrift fehlt. In dem Aufzuge zu Beginn wird neben dem Krämer auch seine Frau hereingeführt. Die Scenen zwischen diesen beiden Figuren sind uns nur in späteren deutschen Bearbeitungen erhalten, wo sie sich an den Salbeneinkauf am Auferstehungstage anschlieſsen; ein Grund mehr zu der Vermutung, daſs das Benediktbeurer Spiel ursprünglich auch die Auferstehung umfaſste. Während also ein Hauptmerkmal der romantischen Bühne, die anschauliche Vorführung der gesamten Handlung, schon von vornherein in den kirchlichen Spielen vorhanden war, ist eine andere wichtige Eigenschaft dieser Bühne, die enge Verbindung des Komischen und des Tragischen, erst im Laufe der Zeit allmählich hervorgetreten.

Schon um die Mitte des 12. Jahrhunderts muſs es von manchen Geistlichen als ein Miſsstand empfunden worden sein,

1) Vgl. Wirth S. 146 f. und namentlich Gautier S. 190 ff.

dafs im kirchlichen Drama die Unterhaltung sich neben der Erbauung zu sehr hervordrängte. Gerhoh von Reichersberg bezeichnet die spectacula theatrica geradezu als ein Teufelswerk und eine Entweihung des Gotteshauses; Herrad von Landsberg meint, dafs sie in ihrer ursprünglichen Gestalt löblich und nützlich waren, dann aber in Irreligion und Ausschweifung entartet seien. Beide nehmen offenbar Anstofs daran, dafs die Geistlichen sich nicht mehr begnügten, den Charakter ihrer Rollen in ihrer Gewandung in diskreter Weise symbolisch anzudeuten; sie beklagen sich, dafs die Darsteller in förmlichen Vermummungen auftreten, dafs Geistliche sich als Krieger, als Weiber, als Teufel verkleiden. Herrad klagt aufserdem, wie wir schon früher sahen, über die Possenreifserei, sowie darüber, dafs bei den Aufführungen in der Kirche allerhand ärgerliche Scenen verfielen. Mitunter wird behauptet, dafs durch das immer stärker hervortretende Element weltlicher Belustigung die geistlichen Behörden veranlafst worden seien, gegen die Aufführungen in den Kirchen mit Verboten einzuschreiten. Man hat dies aus einer Decretalis Innocenz III. von 1210 geschlossen, die sich gegen die ludi theatrales in den Kirchen wendet. Ähnliche Verbote kehren in den folgenden Jahrzehnten in mehreren Synodalbeschlüssen wieder.[1] Doch scheint sich überall aus dem Zusammenhange zu ergeben, dafs mit den Verboten nicht sowohl die geistlichen Spiele, als vielmehr die Mummereien und unwürdigen Späfse getroffen werden sollten, deren Schauplatz die Kirche öfter, zumal in der Weihnachtszeit war.[2] Dafs dies die herrschende Auffassung war, ergiebt sich auch aus der glossa ordinaria zu den Dekretalen Gregors, die von Bernardus de Botone († 1263) zusammengestellt wurde. Hier heifst es: ‚Non tamen hic prohibetur repraesentare praesepe Domini, Herodem, magos et qualiter Rachel ploravit filios suos etc. quae tangunt festivitates illas, de quibus hic fit men-

1) Decret. Gregorii lib. III. tit. 1 cap. 12: Interdum ludi fiunt in ecclesiis theatrales et non solum ad ludibriorum spectacula introducuntur in eis monstra larvarum, verum etiam in aliquibus festivitatibus diaconi ac subdiaconi insaniae suae ludibria exercere praesumunt etc. Synodalbeschlüsse bei Hoffmann, Fundgruben 2, 242 und Wirth S. 146.

2) Vgl. Fijalek S. 35.

tio, cum talia ad devotionem potius inducant homines quam ad lasciviam vel voluptatem, sicut in pascha sepulcrum Domini et alia repraesentantur ad dovotionem excitandam.' Nach der Ansicht des Verfassers dieser Glosse bezieht sich also das Verbot nicht auf die geistlichen Spiele von der Krippe, Herodes und Rahel, sondern auf andere Gebräuche der Weihnachtszeit. Und aus der Art, wie er von der Grabesscene am Osterfeste und von andern dramatischen Osterdarstellungen spricht, geht hervor, dafs er die Möglichkeit für ausgeschlossen hielt, als ob jemand diese Spiele mit unter das Verbot einbegreifen könnte. Zum Überflusse beruft er sich noch auf die Glosse zum Decretum Gratiani, wo von den Darstellungen der Passion und Auferstehung als von etwas durchaus Unanstöfsigem die Rede ist.[1] Andererseits kann man nach der glossa ordinaria vermuten, dafs Rigoristen vom Schlage Gerhohs die Verbote auch auf die Dramen des Weihnachtscyklus ausgedehnt wissen wollten, und jedenfalls waren die Dekrete so abgefafst, dafs man sie auf die kirchlichen Aufführungen anwenden konnte, wenn sich in ihnen das weltliche Element in ungebührlicher Weise breit machte. Dies mag mit dazu beigetragen haben, dafs die Entwicklung der kirchlichen Spiele mehr und mehr aus der Kirche ins Freie hinausdrängte; dort mufste manches harmlos erscheinen, was in der Kirche Anstofs erregte, und aufserdem hatte sich auch schon in manchen Fällen, z. B. bei der Aufführuug des Prophetenspiels in Riga, der Kirchenraum als zu eng für den ausgedehnten Schauplatz und die zahlreichen Darsteller erwiesen. Ehe wir jedoch dieser Bewegung nachgehn, müssen wir eine andere, wenn auch nicht so folgenreiche für eine kurze Weile ins Auge fassen. Das geistliche Drama trat nicht nur durch das grofse Portal auf die Strafse hinaus, es zog sich auch durch die Seitenthür ins Kloster zurück.

Über diese Klosteraufführungen sind wir freilich sehr mangelhaft unterrichtet. Es sind nur wenige ausdrückliche Zeugnisse bekannt. Ungefähr im Jahr 1110 hat der Franzose Gottfried aus Le Mans, Vorsteher der Klosterschule zu Dunstaple

1) S. u. Buch IV, Marienklagen. Aufserdem citiert die glossa ord. eine andere Stelle aus der Glosse zum decretum Gratiani ‚di. IV quaeris, versus finalis', wo ich indes nichts hierher Gehöriges habe finden können.

in England, durch seine Schüler ein Spiel von der heiligen Katharina aufführen lassen und für die Kostümierung der Darsteller Chorkleider aus der Abtei von St. Albans entlehnt, zu welcher die Schule gehörte. Da in der folgenden Nacht die Chorkleider in seiner Wohnung verbrannten, bot er, wie Matthäus Paris[1] erzählt, sich selber als Ersatz dar und trat als Mönch in das Kloster. Gerhoh von Reichersberg, welcher eine Zeit lang die Schule des Domstifts zu Augsburg leitete, blickt in späteren Jahren mit tiefer Reue auf das weltliche Treiben in der Schule zurück. Er erzählt von der laxen Handhabung der klösterlichen Regel, in den Refektorien habe man sich an den Festtagen zu Gastmählern und theatralischen Aufführungen versammelt, bei denen das Spiel von Herodes dem Kindermörder und andere Spiele dargestellt wurden. Er habe damals solche Thorheiten nicht nur geduldet, sondern auch selber dazu aufgemuntert.[2] Unter den erhaltenen Texten ist keiner, aus welchem wir mit vollkommener Sicherheit schliefsen könnten, dafs er für solch eine intime Klosteraufführung bestimmt gewesen wäre. Es giebt zwar Texte genug, bei denen der Gedanke einer derartigen Bestimmung nahe liegen mufs. Dies ist namentlich alsdann der Fall, wenn die aus liturgischen Texten übernommenen Bestandteile hinter den frei hineingedichteten ganz oder fast ganz zurücktreten, wenn klassische Reminiscenzen eingemischt sind, wenn wir bei der Lektüre den Eindruck gewinnen, dafs Dichter und Darsteller in erster Linie ihre eigene Unterhaltung und nicht die Erbauung des Volks im Auge hatten. Doch finden wir diese Merkmale auch in solchen Dramen, bei welchen sich die Bestimmung für die öffentliche Aufführung in oder vor der Kirche aus den Spielanweisungen ergiebt, z. B. das Zurücktreten der liturgischen Bestandteile in den Danieldramen, die klassischen Citate im Herodesspiel von Fleury, das Hindurchblicken der jugendlichen Spielfreudigkeit im Weihnachtsdrama von Benediktbeuren. Auch Züge einer gewissen schulmeisterlichen Pedanterie werden wir schwerlich als untrügliche Merkmale betrachten dürfen, so z. B. wenn im Lazarus

1) Opera ed. Wats, Paris 1640 S. 35.
2) Vgl. seinen Psalmenkommentar ed. Migne 194, 890.

von Fleury Martha am Krankenlager ihres Bruders die Ankunft Jesu erwartet und singt:

Ipse solus nostra protectio
Nostra solus est consolatio;
Sed nunc abest:
Abest quidem, sed corporaliter
Qui ubique potentialiter
Praesens adest.

Eine bestimmte Grenze läſst sich also nicht ziehen, man hat wohl öfters Klosterdramen für die kirchliche Aufführung verwendet, wie ich das für die beiden Danieldramen vermuten möchte, oder man hat das umgekehrte Verfahren eingeschlagen, wie dies bei den Herodesaufführungen im Augsburger Refektorium der Fall gewesen sein mag. In solchen Fällen konnte man nötigenfalls durch Umarbeitungen dem veränderten Zwecke Genüge leisten.

Mit einem hohen Grade von Wahrscheinlichkeit dürfen wir aber solche Dramen als Schuldramen ansprechen, in welchen ein Heiliger verherrlicht wird, der als Patron des Schulwesens galt. Gewiſs ist es kein Zufall, daſs Gottfried in Dunstaple die heilige Katharina, die Patronin der Gelehrten, zur Heldin seines Schauspiels erkor. Der Lieblingspatron der Schüler war aber der kinderfreundliche Nikolaus, dessen Gestalt uns in mehreren Spielen ehrfurchtgebietend, dabei mit einem leisen Schimmer von Humor entgegentritt.[1] Ein ganz kurzes Nikolausspiel in 36 Hexametern befindet sich auf dem Vorsatzblatt einer Handschrift von Willirams deutscher Paraphrase des Hohenlieds im schweizerischen Kloster Einsiedeln. Die Niederschrift reicht nach der Ansicht des Herausgebers[2] unzweifelhaft ins 12. Jahrhundert zurück. Hier wird dargestellt, wie drei Kleriker auf der Wanderschaft bei einem Ehepaare einkehren und von den

1) Seine Leiche wurde 1087 nach Bari übertragen; von da an verbreitet sich seine Verehrung über das ganze Abendland. Bulaeus Hist. universitatis Paris. 1, 480 sagt gelegentlich der Übertragung des Heiligen: Ille autem ab omni aevo scholarium patronus habitus et praesertim juniorum, qui humaniorum litterarum rudimentis et grammaticae operam dant, ut S. Catharina philosophorum. Patron der Schüler wurde er offenbar infolge des Wunders von den drei Klerikern.

2) Gall Morel, Anz. f. d. Kunde d. deutschen Vorzeit 1859 S. 207.

habsüchtigen Leuten im Schlafe ermordet werden. Dann kommt der Heilige in dasselbe Haus und erweckt sie wieder zum Leben. Auch Hilarius hat ein Mirakel von St. Nikolaus dramatisiert: die berühmte Geschichte von dem bestohlenen Juden oder Barbaren. Im Begriffe eine Reise anzutreten, vertraut der Barbarus dem Bilde des Heiligen die Obhut über seine Schätze. Nachdem er sich entfernt hat, kommen Diebe und nehmen in einer stummen Scene alles mit sich; der Barbarus kehrt heim, bemerkt den Raub und stimmt ein langes Klagelied an: Gravis sors et dura Hic reliqui plura Sed sub mala cura, und dann der französische Refrain: Des! quel domage! Qui pert le sue chose, pourque n'enrage? Nach Beendigung des Lieds tritt er an den Heiligen heran — wieder vier Strophen mit französischem Schlusse — und haut alsdann mit seiner Peitsche auf das Bildnis los. Der Heilige geht nun zu den Räubern, beklagt sich über die Prügel, die er ihrotwegen über sich ergehen lassen mufste und droht den Spitzbuben, er werde sie anzeigen, wenn sie nicht den Schatz zurückbrächten. Nachdem alles ins Gleiche gebracht ist, erfolgen wieder lateinisch-französische Dankverse des Barbarus, St. Nikolaus erscheint und sagt, nicht ihm, sondern Gott gebühre der Dank, worauf der Barbar verspricht den Christenglauben anzunehmen.

Auch die Handschrift von Fleury enthält vier Spiele zu Ehren des heiligen Nikolaus. Eins darunter behandelt die Geschichte von den drei Klerikern in vierzeiligen Strophen, gleich zu Anfang eine merkwürdige Reminiscenz aus der Klosterschule.[1] Das Mirakel vom bestohlenen Juden begegnet uns hier zum zweitenmale, in mannigfaltigeren Versformen, nicht so burlesk wie in der Bearbeitung des Hilarius; der Bestohlene beschränkt sich darauf, den Heiligen mit Prügeln zu bedrohen. Ferner die Geschichte eines Vaters, der mit seinen drei Töchtern in die bitterste Armut gerät, die Älteste will sich der Schande hingeben, um die Familie zu ernähren, da wird von dem Heiligen, der selber unsichtbar bleibt, ein Beutel mit Gold ins Zimmer geworfen; der Vater und die Töchter freuen sich der

1) Einer der Kleriker sagt: Jam sol equos tenet in litore Quos ad praesens merget sub aequore Nec est nobis nota haec patria Ergo quaeri debent hospitia.

plötzlichen Rettung und zugleich tritt auch ein Schwiegersohn herein, der um die älteste Tochter anhält. Aber noch zweimal gerät der Vater in Not und noch zweimal wiederholt sich dieselbe Begebenheit, der Geldbeutel fliegt herein, dann jedesmal dieselben Worte in je vier Zeilen: zuerst Dank des Vaters und der Töchter für die unerwartete Hilfe und dann Werbung des Schwiegersohns, der auch jedesmal ohne lange Umstände das Mädchen erhält. Der Heilige giebt sich erst zu erkennen, nachdem er zum drittenmale einen Geldbeutel hineingeworfen hat. Das vierte Spiel stellt uns einen etwas komplizierteren Schauplatz mit einer gröfseren Zahl von Mitwirkenden dar, auf der einen Seite das Reich des heidnischen Königs Marmorinus, auf der andern die Stadt Excoranda, wo der reiche Gotron wohnt, in der Nähe eine Kirche des heiligen Nikolaus. Aus dieser Kirche wird Adeodatus, der Sohn des Getron, von den Soldaten des heidnischen Königs geraubt. Dann wird uns die Verzweiflung seiner Mutter Euphrosina vorgeführt, die ebenso wie Rahel im Spiele von den unschuldigen Kindern von Consolatrices begleitet ist. Auf den Rat der Consolatrices beschenkt sie die Kleriker und die Armen und fleht zum heiligen Nikolaus, der dann den Knaben vom Königshofe entführt und nach Hause zurückbringt. Im Stücke sagt Getron einmal „Morgen ist das Fest des Nikolaus", demnach fand gewifs die Aufführung am Vorabend dieses Festes (6. Dezember) statt. Auch an der berühmten Stiftsschule von Hildesheim wurden solche Nikolausdramen aufgeführt. Eine Handschrift des 12. Jahrhunderts, die von dorther stammt, enthält ein Spiel von S. Nikolaus und den drei Mädchen, wie es scheint, eine abgekürzte Fassung des Texts von Fleury und aufserdem ein Spiel von den drei Klerikern, das von den beiden andern Dramatisierungen dieses Mirakels vollständig abweicht.[1]

Die Handlung verläuft in allen diesen Dramen sehr kurz und summarisch, das längste darunter, die Rettung des Adeodatus, umfafst blofs 172 Zeilen. Man kann sich also sehr wohl vorstellen, dafs diese Dramen während eines Festmahls im Refektorium aufgeführt wurden. In jedem der vier Texte

1) Vgl. Zeitschrift für deutsches Alterthum 35, 401 ff. und 36, 238 ff.

von Fleury steht am Schlusse ein Chorgesang. Von allen diesen Chorgesängen läfst sich nachweisen, dafs sie auch im Gottesdienste zur Verwendung kamen; ob sie für die Aufführung in der Kirche angefügt wurden oder ob man sie auch bei den Schulaufführungen vortrug, läfst sich nicht entscheiden.

Auch der Leser unserer Tage wird sich erheitern, wenn er bei Betrachtung dieser Stücke an den bescheidenen Freuden der mittelalterlichen Klosterschüler teilnimmt. Doch sind aus den nächsten Jahrhunderten nur ganz vereinzelte Zeugnisse von dem Fortleben dieser Gattung auf uns gekommen.[1] Die weitere Entwicklung des geistlichen Dramas vollzog sich nicht in der exclusiven, sondern in der volkstümlichen Richtung.

1) Ein Zeugnis für das Fortbestehen der Nikelausdramen hat Hanréau (Notices et extraits 32, S. 327) mitgeteilt: ‚Sicut videmus in festo Sancti Nicolai quod aliqui repraesentant personam ejus, ut clericorum aliqui aut puellarum et miracula quae per eum fecit Dominus.‘ Dies bezieht sich offenbar auf die Mirakel von den ermordeten Klerikern und von den drei armen Mädchen, nicht etwa wie H. vermutet, darauf, dafs die Rolle des Heiligen bald von Klerikern, bald von jungen Mädchen dargestellt worden wäre. Ein anderes Zeugnis bei Jakob von Vitry († 1240); er vergleicht die Äbte, die nach der Mitra streben, mit den Knaben, die im Mirakolspiele den S. Nikolaus vorstellen. Vgl. Lecoy de la Marche, La chaire française au moyen âge. 2me éd. Paris 1886 S. 363.

Drittes Buch.

Die Anfänge des geistlichen Dramas in den Volkssprachen.

Wir haben gesehen, wie mit der immer reicheren Entfaltung des christlichen Dramas die Lostrennung vom Gotteshause erfolgte. Doch läfst sich feststellen, dafs um dieselbe Zeit noch ein anderer Umstand dazu mitwirkt, um eine neue Epoche herbeizuführen. Die lateinische Sprache mufs vor den Volkssprachen zurückweichen und es treten in der dramatischen Kunst immer mehr nationale Unterschiede deutlich erkennbar hervor.

Bei Behandlung der lateinischen Dramen hatten wir es fast immer mit einer Überlieferung zu thun, die einerseits zu spärlich, andererseits zu verworren war, um den Ursprung der einzelnen Denkmäler erkennen zu lassen. Es wäre nicht undenkbar, dafs hier noch manche Ergebnisse zu gewinnen wären, wenn man die litterarischen Wechselbeziehungen zwischen den Klöstern und Stiftern, aus denen die Texte stammen, genauer untersuchen wollte. Soviel aber läfst sich jetzt schon mit Sicherheit behaupten, dafs es kein blofser Zufall ist, wenn die erhaltenen Texte zum weitaus gröfsten Teile aus Frankreich oder Deutschland stammen. In diesen beiden Ländern können wir auch die volkssprachlichen Elemente des Dramas am weitesten zurückverfolgen. In Frankreich finden wir schon in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts in dem Spiele von den thörichten Jungfrauen und bei Hilarius Beispiele, dafs der Dichter französische Zeilen in die lateinischen Gesangsstrophen einfügt oder am Schlufs anhängt oder dafs er durch mehrere Strophen die

französische Sprache festhält und dann wieder zur lateinischen überspringt. Es mufs indessen bemerkt werden, dafs man in allen diesen Fällen vergeblich versuchen würde, das Eintreten der Volkssprache aus dem Inhalte oder aus dem Charakter der betreffenden Personen zu erklären. Im weiteren Verlaufe des 12. Jahrhunderts entstand das erste rein französische Drama, der Adam; lateinisch sind hier blofs noch die Chorgesänge und die Prophezeiungen der Vorboten Christi, die indes von ausführlichen französischen Paraphrasen begleitet sind. Auf deutschem Boden haben sich keine Beispiele dafür erhalten, dafs in der Art der Hilarius'schen Dramen volkssprachliche Bestandteile in den lateinischen Text eingefügt worden wären; es scheint, dafs hier die Volkssprache blofs auf dem Wege der Paraphrase eindrang. Wenn wir uns vergegenwärtigen wollen, wie dies geschah, so müssen wir in erster Linie das Benediktbeurer Passionsspiel betrachten, wo noch das Lateinische durchaus überwiegt; indes waren zur Zeit der Niederschrift dieses Spiels (c. 1300) schon Dramen vorhanden, in denen das Lateinische gänzlich oder fast gänzlich verschwunden war. Wo in eine lateinische Strophe französische Zeilen eingeschoben wurden, da wurden sie natürlich ebenso wie alles übrige gesangsweise vorgetragen. Ebenso scheint es, dafs man in Deutschland für die volkssprachlichen Bestandteile zunächst den Gesangsvortrag beibehielt; in der Benediktbeurer Handschrift ist der weitaus gröfste Teil des deutschen Texts mit Gesangszeichen (Neumen) versehen. Als jedoch die volkssprachlichen Bestandteile immer mehr überhand nahmen, trat zugleich eine andere wichtige Neuerung ein: an die Stelle des Gesangs trat die Recitation.

Ein berufener Kenner, Coussemaker, hat die Bedeutung der Musik in der Anfangszeit des christlichen Dramas vortrefflich gewürdigt.[1] Auf der ersten Stufe der Entwicklung war die Abfassung der lateinischen liturgischen Feiern im wesentlichen Mosaik-Arbeit und das Nämliche gilt auch für die Musik, die mit den Texten zugleich übernommen wurde. Mit der selbständigen Dichtung stellte sich zugleich auch selb-

1) a. a. O. S. 329 ff.

ständige Komposition ein. Coussemaker rühmt vor allem den musikalischen Ausdruck in den Texten der Handschrift von Fleury, namentlich in den Klagen der Rahel und im Lazarus, wo noch der liturgische Charakter festgehalten ist, ferner den hübschen Ausdruck der Verzweiflung des bestohlenen Juden im Nikolausdrama; die Musik mufste sich hier als ein treffliches Hilfsmittel bewähren, um die Darsteller auf den richtigen Ausdruck für ihre Empfindungen hinzuleiten, den sie mit den blofsen Mitteln der Deklamation schwerlich gefunden hätten. Wir werden uns kaum mit der Annahme täuschen, dafs dem gegenüber die Recitation zunächst einen Rückschritt bezeichnete. In Frankreich überwiegen im volkssprachlichen Drama die achtsilbigen paarweise gereimten Verse, die sich seit dem Beginne des 12. Jahrhunderts mehr und mehr für solche Dichtungen einbürgerten, die zum Lesen und Sprechen, nicht zum Singen bestimmt waren, in Deutschland herrscht der entsprechende vierhebige Vers. Doch werden wir den Chorgesang und zwar zunächst den lateinischen Chorgesang auch im recitierenden volkssprachlichen Drama eine bedeutungsvolle Stellung einnehmen sehen. Etwas wie der Chor der griechischen Tragödie hat sich freilich hier aus den musikalischen Anfängen des Dramas nicht entwickelt. Eigentümlich sind die Chöre, die in manchen von den besprochenen lateinischen Dramen als Begleiter der Hauptpersonen auftreten, so die Trösterinnen der Rahel und der Mutter des Adeodatus, die Neidischen, die den Propheten Daniel bei dem Könige Darius verklagen, die Hypokriten, die das Reich des Antichrist ausbreiten, die weifsgekleideten Knaben, die im Vorauer Spiele von Isaak und Rebekka die allegorische Bedeutung der Handlung erklären, die fröhlichen Gesellen, die im Benediktbeurer Weihnachtsspiele den comitatus des Königs von Ägypten bilden und Wissenschaft, Frühling und Liebe verherrlichen. Eine merkwürdige Übergangsform, die in manchen Fällen mit entschiedenem dichterischen Geschick verwertet wurde, indes zu keiner weiteren Ausbildung gelangt ist.

Wir haben also zunächst die Geschichte des recitierenden volkssprachlichen Dramas zu betrachten. Wir haben zu verfolgen, wie es sich von den älteren Formen loslöste und all-

mählich den bunten und mannigfaltigen Charakter annahm, den es uns in der Epoche des ausgehenden Mittelalters bei den Aufführungen auf den Marktplätzen der festfrohen, mächtig emporblühenden städtischen Gemeinwesen zeigt. Anfang und Schlufs dieses langen Weges haben indes von unserem Standpunkte aus betrachtet bei aller Verschiedenheit etwas Gemeinsames. Es liegt uns aus dem letzten Jahrhundert des Mittelalters wieder eine stattliche Anzahl von Denkmälern vor und wir können uns vergegenwärtigen, wie es bei den Aufführungen zuging; über die Einrichtung des Schauplatzes, die Kostüme, die Darsteller und ihr Verhältnis zum Publikum sind wir aufs genaueste unterrichtet. Auch zeigt sich auf dieser letzten Stufe, wie auf der ersten eine grofse Übereinstimmung der Motive und Kunstformen durch das ganze Abendland, trotz der fortschreitenden Entwicklung und Differenzierung der Nationalcharaktere und trotz der Verdrängung der lateinischen Sprache durch die Volkssprachen.

Ganz anders verhält es sich mit den Durchgangsstadien, die uns zu dieser ausgebildetsten Form hinüberleiten. Hier ist vieles unaufgehellt. In den meisten Ländern sind aus der Übergangszeit, die etwa von 1200 bis 1400 reicht, nur sehr spärliche Denkmäler und Aufführungsberichte überliefert, deren Einreihung in den historischen Entwicklungsgang manche Schwierigkeiten bereitet; mitunter tauchen auch Formen auf die völlig vereinzelt dastehen, die jedoch möglicherweise als Exemplare einer jetzt verschwundenen und einstmals verbreiteten Gattung zu betrachten sind. Oft mufs sich der Geschichtschreiber in diesem Zeitraume mit einer blofs registrierenden Thätigkeit begnügen.

In dieser Periode kommen für uns zunächst drei Länder in Betracht: Deutschland, England, Frankreich und im Zusammenhang damit das provenzalisch-katalanische Sprachgebiet. Wiewohl die ältesten volkssprachlichen Dramen aus Frankreich stammen, wird es sich doch empfehlen, Deutschland zuerst zu betrachten, weil hier die erhaltenen Denkmäler uns am deutlichsten den Übergang aus der ersten in die letzte Epoche des mittelalterlichen Dramas vergegenwärtigen.

Die ältesten geistlichen Dramen in deutscher Sprache gehören dem Ostercyklus an, aber abgesehen von der Sprache stehen sie den ursprünglichen einfachen Formen näher als dies bei den zuletzt besprochenen lateinischen Osterdramen der Fall ist. Wir betrachten zunächst ein Trierer Spiel, das in einer Handschrift des 14. oder 15. Jahrhunderts überliefert ist, aber offenbar auf einer älteren Vorlage beruht; dieses Spiel ist am besten geeignet, uns zu vergegenwärtigen, in welcher Weise sich zuerst deutsche Bestandteile an den lateinischen Text ansetzten.[1] Es enthält eine vollständige lateinische Osterfeier, zuerst die drei Frauen und der Engel am Grabe, sodann Maria Magdalena und Jesus. Den lateinischen Gesängen folgt jedesmal die deutsche Übersetzung auf dem Fuſse, die zum gröſsten Teil nicht gesungen, sondern gesprochen wird; sie zeigt bald einen engeren Anschluſs an das Original, bald auch eine freiere Ausführung, die dritte Strophe des Eröffnungsgesangs z. B.

Sed eamus et ad ejus
Properemus tumulum;
Si diloximus viventem
Diligamus mortuum
Et ungamus corpus ejus
Oleo sanctissimo

lautet in der Übersetzung

Susteren, wyor wollen vor dem dage
Ghon zue unsers meysters grabe
Und bestrychen syn wonden al myd alle
Myd durer, goder salbeu!
Ich hayn eyn alt gesprochen wort
Van mynen aldern dyck ghehort:
Das dye truwe sy allerbest,
Dyo man nach dem dode leest.
Were uns nu lieff der lyff syn,
Des sollen wyor em doen gueden schyn.

Die prosaischen Gesangsstücke werden gleichfalls in Verse übertragen, die Engel singen zuerst: ‚Quem quaeritis o tremulae mulieres, in hoc tumulo plorantes', darauf spricht der erste Engel:

1) Zuletzt herausg. von Froning S. 46.

Wenen sucht ir drij frauwen
myd jamer uñ myt ruwen
also fruo inn dyessem grabe
an dyssem osterlychon tage?

Ebenso wird die Antwort zuerst von den drei Marien gesungen: ‚Jesum Nazarenum crucifixum quaerimus', darauf von einer gesprochen:

Wyr suechen Jhesum unseren troest
der uns van sunden hayt erloest.

Das nämliche Verfahren wird auch in anderen Texten überall bei den Prosastücken eingehalten. Der Schmuck des Verses sollte hier einen Ersatz für den Schmuck des Gesanges bilden, gesprochene Prosa kommt in geistlichen Dramen des Mittelalters nicht vor.[1]

Doch läfst uns die obige Stelle zugleich einen Mifsstand erkennen, der mit diesem schrittweisen Anschlufs an die lateinischen Vorlagen verbunden war. Die Dichter mufsten oft weitschweifig werden, um ein volles Reimpaar zu erzielen. Jede Rede steht als etwas Getrenntes für sich da; Reimbrechung, das heifst Übergreifen des Reimes aus der Rede einer Person in die der anderen, findet nicht statt. Es ist dies ein Mangel des dramatischen Stils, der sich in Deutschland ausbildete. In den Texten, in welchen die lateinischen Sätze fehlen und die deutschen Sätze unmittelbar aufeinander folgen, empfinden wir natürlich in noch höherem Mafse, wie sehr die Frische und Beweglichkeit des Dialogs dadurch leidet, dafs jede Person ihr Sprüchlein mit einem abgeschlossenen Reimpaar endigt.

Einen ähnlichen streng kirchlichen Charakter trägt das Wolfenbüttler Osterspiel,[2] das gleichfalls in einer Handschrift des 15. Jahrhunderts überliefert ist; dort treten indes, wie im Osterspiel von Tours, auch die zwei Salbenkrämer auf.

1) Als Ausnahmen wären blofs ein paar vereinzelte Stellen in französischen Mysterien zu erwähnen, wo Urkunden oder Briefe vorgelesen werden, ebenso einige Predigten, die in die dramatischen Texte eingeschaltet sind. Das erste deutsche Beispiel einer solchen Prosa-Einschiebung ist die Eidesformel in Bullingers Lucretia gedr. 1533 (Schweizerische Schauspiele ed. Bächtold I, 133), ein italienisches Beispiel ist das Urteil des Pilatus im späteren Passionstexte der Compagnia del Gonfalone.

2) ed. Schoenemann S. 149.

Die Übertragung des lateinischen Textes, die uns im Trierer Osterspiel vorliegt, hat sich offenbar weit verbreitet; einzelne Sätze daraus begegnen uns in anderen Osterspielen, wie auch in den Osterscenen der grofsen Dramen des ausgehenden Mittelalters. Im allgemeinen scheint es jedoch, als ob man sich bei der Anfertigung deutscher Osterdramen lieber an die vollere und reichere, zu populärer Wirkung geeignetere Entwicklungsform gehalten habe, von der wir in dem Osterspiel von Tours ein Beispiel besitzen. Alle deutschen Texte des 13. und 14. Jahrhunderts führen uns Pilatus, den Salbenkrämer, die Juden und die Soldaten vor und aufserdem noch die Höllenfahrt, die sie vermutlich nicht selbständig hinzufügten, sondern schon in einem lateinischen Osterspiel mit den anderen Ereignissen der Vorgeschichte vereinigt fanden. Hierher gehört ein Spiel aus dem 13. Jahrhundert (die Handschrift stammt aus dem Schweizer Kloster Muri), ferner aus dem 14. Jahrhundert ein Berliner Bruchstück und ein Innsbrucker Spiel, das wiederum mit einer Wiener Handschrift des 15. Jahrhunderts nahe verwandt ist.[1]

Der Text von Muri mufs spätestens im Anfang des 13. Jahrhunderts niedergeschrieben sein; es ist dies also der älteste deutsche dramatische Text, älter noch als der Mischtext von Benediktbeuren. Er ist leider nur in ein paar kleinen Bruchstücken erhalten, die uns erkennen lassen, dafs hier die Anordnung des Stoffs im wesentlichen mit den anderen Texten übereinstimmte. Die Form steht jedoch aufser aller Tradition. Während sonst das lateinische Original mit in den deutschen Text aufgenommen wird, findet sich hier nur ein einziger lateinischer Satz. Auch werden die Verse nirgends durch Gesang unterbrochen; sie fliefsen ohne fremde Bestandteile harmonisch dahin, wobei Rede und Gegenrede häufig durch Reimbrechung

1) Das Spiel von Muri wurde herausgegeben und gewürdigt von Bartsch, der es indes als Passionsspiel bezeichnete (Germania 8, 273 ff.; neue Abdrücke bei Froning I 225 ff. und in Bd. I der Schweizer Schauspiele des 16. Jahrh. von Bächtold, Zürich 1890 I, 275 ff.); das Berliner Bruchstück (Ms. germ. Fol. 757) beabsichtigt Seelmann herauszugeben; er hat mir inzwischen seine Abschrift gütigst mitgeteilt; das Innsbrucker Spiel bei Mone altt. Schauspiele S. 109 ff., das Wiener bei Hoffmann, Fundgruben S. 296 ff.

ineinander übergreifen. Die hohe Kunst des Stils und Verses, wie sie sich in der Blütezeit der mittelhochdeutschen Litteratur ausgebildet hatte, wird in diesem völlig vereinzelten Falle auf die dramatische Poesie angewendet. So ist ein Werk entstanden, das die deutschen Passions- und Osterspiele des ausgehenden Mittelalters weit überragt. Wenn die Darsteller den Absichten des Dichters gerecht werden wollten, dann hätten sie freilich auch die Kunst des Vortrags in hohem Maſse besitzen müssen. Bühnenanweisungen sind nicht vorhanden; daſs jedoch der Verfasser an eine Aufführung dachte, geht aus dem Text, wie aus der Beschaffenheit der Handschrift hervor. Die vorhandenen Bruchstücke zeigen uns zuerst Pilatus in einer Unterredung mit dem Salbenkrämer, dem er gestattet seinen Kram aufzuschlagen. Pilatus entfernt sich mit einigen Juden, die ihm sehr devot das Geleite geben und der Krämer hält eine marktschreierische Anrede an das Publikum. Dann folgen — offenbar nicht in der richtigen Reihenfolge überliefert — Stücke aus der Höllenfahrtsscene, aus den Scenen der drei Frauen beim Krämer und am Grabe und aus den Wächterscenen, in denen auch ein Knecht des Pilatus mit dem guten deutschen Namen Kumprecht auftritt.

Einen völlig anderen Charakter tragen drei mitteldeutsche Spiele, die untereinander nahe verwandt sind, das Innsbrucker, Berliner und Wiener Osterspiel. Die beiden ersten gehören dem Dialekte nach ins nördliche Mitteldeutschland, das dritte enthält lokale Anspielungen, die uns nach Schlesien und Böhmen weisen. Von einer Einwirkung der höfischen Dichtung ist hier nichts zu spüren. Es herrscht vielmehr ein Ton, wie er sich in den Gedichten der wandernden Spielleute herausgebildet hat, in den komischen Scenen eine bis zum Pöbelhaften ausgelassene Lustigkeit und auch in den ernsten Partien eine possierliche Unbehilflichkeit, bei der es nicht immer leicht zu entscheiden ist, inwieweit sie beabsichtigt war. Bei den Fragmenten von Muri werden wir an den klaren, geschmackvollen Hartmann von Aue, bei den anderen Osterspielen an Dichtungen wie Oswald oder Salman und Morolf erinnert. Teile des lateinischen Grundtextes, der wie gesagt, mit dem Texte von Tours verwandt ist, haben sich noch mitten in dem deutschen

Texte erhalten, doch wird er von den fremdartigen Zusätzen völlig überwuchert. Der Berliner Text ist blofs in einem Bruchstücke erhalten. Von den beiden anderen hat der Innsbrucker unstreitig die älteste Überlieferung; er mag uns als Muster für die Umgestaltung des Osterdramas im spielmännischen Geschmack dienen.

Die Handschrift ist von 1391 datiert; eine Anspielung weist uns auf die Streitigkeiten des Papstes mit Ludwig dem Bayern, also auf das zweite Viertel des 14. Jahrhunderts. Zuerst erscheint der Expositor ludi und spricht ein paar einleitende Worte, sodann hält Pilatus seinen Einzug unter den Klängen des nämlichen lateinischen Gesanges wie im alten Osterspiele von Klosterneuburg. Aber gleich darauf stellt er sich mit drolliger Grandezza dem Publikum vor:

Ich bin Pilatus genannt,
Ein König in der Judenland
Und will hier zu Gerichte sitzen,
Dafs alle Juden müssen schwitzen.

Darauf eröffnen die Juden ihre Ratsversammlung mit einem Chorgesang, ein burleskes Kauderwelsch von lateinischen und verdrehten hebräischen Worten. Sie bitten Pilatus um eine Grabwache; dieser sendet einen Boten aus, Wächter anzuwerben und der Bote geht dann sogleich im Kreise herum, indem er verkündigt, dafs die Bewachung des Grabes mit Silber und Gold belohnt werden solle. Natürlich kommt er auch in die Nähe der Milites, die ihren bestimmten Platz auf der Bühne haben, sie erklären sich zur Übernahme des Auftrags bereit, der Bote kehrt zu Pilatus zurück, welcher ihm sagt, er solle die Soldaten herbeiholen, der Bote erklärt sich bereit: „Lafs dir die wile nicht lang sin, Pylate lieber herre min“ und führt dann die Soldaten mit einem jüdischen Gesange herbei. In diesem Tone geht es weiter, jeder sagt sein Sprüchlein auf, das Fehlen der Reimbrechung erhöht natürlich noch den marionettenhaften Eindruck. Die Wächter, kaum beim Grabe angekommen, legen sich schlafen. Dann stofsen sie herzbrechende Klagen aus, als Pilatus erscheint und das Grab leer findet, das der Herr inzwischen verlassen hat. Die Höllenfahrtscene verläuft zunächst ganz manierlich, die herkömm-

lichen lateinischen Sätze werden gesungen und dann schlecht und recht in deutschen Reimen wiedergegeben. Als aber Christus die Erlösten aus der Hölle wegführt, will sich auch die Seele eines Bäckers mit hinausstehlen, der die Brote zu klein gebacken hatte. Der Teufel erwischt ihn noch gerade zu rechter Zeit: „Nein, nein, du böser Wicht, du kumest mir von hinnen nicht." Hierauf werden die Teufel noch ausgeschickt, um Ersatz für die entführten Seelen zu schaffen und wir können uns wohl den Jubel der Zuhörer vorstellen, wenn die grotesken Höllengeister einen Schuster, einen Pfaffen, einen Fleischer und andere hereinschleppten, deren jeder in seinem Sprüchlein unter kläglichem Gewinsel ein Sündenbekenntnis ablegt. Und wieder ein Wechsel der Scene und der Stimmung. Unter den traurigen Klängen des alten Hymnus ‚Omnipotens pater altissime' erscheinen die drei Marien; auf jede Strophe folgt auch hier eine Umschreibung in deutscher, gesprochener Rede. Aber kaum ist der Hymnus verklungen, da kommt der Salbenkrämer mit seinem Weibe und seiner Magd und begrüfst die Versammelten:

Gott grüfs euch, ihr Herren überall;
Also sprach der Wolf und guckte in den Gänsestall.

Und nun beginnt die Scenenreihe, in welcher sich der Spielmannshumor am tollsten und übermütigsten entfaltet. Der Salbenkrämer ist als ein herumziehender Wunderdoktor und Marktschreier aufgefafst. Er sucht einen Diener; es meldet sich der Landstreicher Rubin, der eigentliche Lustigmacher in dieser Farce, der sich, nach einer ansprechenden Vermutung Seelmanns, aus dem jüngeren Krämer des lateinischen Osterspiels entwickelt hat. Es scheint sich dies daraus zu ergeben, dafs in einer Spielanweisung des Wolfenbütteler Texts der jüngere Krämer den Namen Rubin führt. Die Späfse, mit denen der Marktschreier die lustige Person anwirbt, lassen sich durch die ganze komische Litteratur der späteren Zeit verfolgen. Rubin waltet denn auch sogleich seines neuen Amtes, er preist seinen Herrn dem Publikum ganz in Doktor Eisenbartschem Stile „die Blinden macht er sprechen, die stummen macht er essen", sodann mietet er sich noch einen Unterknecht, den Tölpel Pusterbalk, mit dem sich alsbald eine Prü-

gelscene entwickelt; hierauf erscheint ein alter Kumpan Rubins, Lasterbalk mit dem böhmischen Morgengruſse Dobroytra, ein häſslicher verkrüppelter Kerl, der aber doch ohne lange Umstände der Krämersfrau Antonia seinen Liebesantrag macht und natürlich schnöde abgewiesen wird. Er will in ein Kloster gehen und wendet sich alsbald wie ein bettelnder Ordensbruder ans Publikum, um Würste und andere Eſswaren einzusammeln. Rubin macht sich inzwischen am Mörser zu schaffen; er bereitet eine Medizin aus Mückenschmalz und anderen unmöglichen und unsagbaren Ingredienzien und auch als nun die drei Marien herannahen, mischt er sich mit seinen Späſsen ein. Der Marktschreier wird mit den heiligen Frauen handelseinig, aber kaum sind sie fort, so beginnt eine Zank- und Prügelscene zwischen ihm und seiner Frau, weil er die Salbe zu wohlfeil verkauft habe. Darauf übergiebt er dem Knechte Rubin die Obhut über Kramladen und Weib und legt sich schlafen. Wie er sich gerade niedergelegt hat, beredet Rubin das Weib, mit ihm zu fliehen. Die Verführung geht wieder sehr leicht und rasch vor sich. Rubin sagt: „Frau, laſs den alten Mann sein und zieh mit mir an den Rhein“, die Antwort der Frau umfaſst auch bloſs sechs Zeilen, dann laufen sie gleich fort. Der Kaufmann erhebt sich vom Schlummer und klagt uns mit ein paar Worten sein Leid, da ertönt wieder ein feierlicher Gesang, die Frauen nähern sich dem Grabe und die Scene mit dem Engel, darauf die Scenen zwischen Jesus und dem Apostel Thomas und zwischen Petrus und Johannes am Grabe ziehen ohne Einmischung komischer Bestandteile an uns vorüber. In einem Schluſsworte wendet sich Johannes an die Zuhörer: sie sollen sich der Erlösung freuen und Christus danken und die armen Schüler, die das Stück darstellen, mit Braten und Osterkuchen bewirten. „Wer ihnen giebt Braten, den wird Gott heute und immer beraten, wer ihnen giebt Fladen, den wird Gott ins Himmelreich laden.“ Zum Schlusse stimmt er das Lied an „Christ ist erstanden“, das die Versammelten mitsingen.

Wenn wir den Zusammenhang des Innsbrucker Spiels mit den lateinischen Spielen sowie ferner den Umstand bedenken, daſs dies Spiel von Priestern und ihren Schülern aufgeführt wurde, so unterliegt es keinem Zweifel, daſs die spielmännische

Redaktion des Osterdramas von einem Geistlichen herrührt, der sich den Kunststil des fahrenden Volkes zu eigen gemacht hatte, um auf das Laienpublikum zu wirken. Viele komische Effekte mufsten sich bei der Bearbeitung im Spielmannston von selber ergeben, namentlich in den Scenen, wo Pilatus, die Soldaten und die Juden auftraten; manches, wie das Kauderwälsch von willkürlich gebildeten Worten ist uns schon aus dem älteren lateinischen Drama bekannt. Aufserdem begegnen uns jedoch in loser Verbindung mit dem Gange der Handlung zwei ausgeführte komische Scenen, die Bevölkerung der Hölle mit neuen Seelen und der Quacksalber mit seinen Knechten und seiner Frau. Beide Scenen sind von dem Verfasser des Innsbrucker Spiels nicht selbständig erfunden; die Handwerkerseelen in der Hölle kommen auch in dem Wiener Passionsspiel vor, das mindestens gleichzeitig, wenn nicht älter ist als unser Drama und der Salbenkrämer mit seiner Frau hat schon im Benediktbeurer Passionsspiel sein Wesen getrieben. Beide Scenen wurden im Laufe der Zeit fortwährend umgeändert, sie mufsten ja auch jeden, der etwas komisches Talent in sich spürte, zu Einschiebungen und Zusätzen herausfordern. Die humoristische Teufelsscene hängt offenbar in ihrem Ursprunge mit dem Bericht des Evangeliums Nicodemi zusammen. Dort bringt Christus eine Kette mit in die Hölle, fesselt den Teufel und stürzt ihn in den Tartarus hinab.[1] Daraus entwickelte sich die Meinung, dafs der Oberste der Teufel seit der Höllenfahrt nicht mehr an das Licht der Welt herauf kommen dürfe, dies sollte nur noch den kleinen Teufeln gestattet sein. Im altenglischen Gedichte von Christi Höllenfahrt (13. Jahrh.) wird dies ausdrücklich ausgesprochen, doch findet sich dort noch nicht die Herbeischleppung der armen Seelen. In den deutschen Spielen hinwiederum fehlt die ursprüngliche Motivierung; im Innsbrucker wird sogar die Fesselung Luzifers übergangen. In der Teufelsscene des Redentiner Osterspiels, der berühmtesten aus der deutschen Litteratur des späteren Mittelalters, wird die Herbeischleppung der armen Seelen

1) Ev. Nic. T. II Kap. 8. Ebenda Kap. 3 findet sich auch schon ein Anflug von komischer Behandlung der Teufelsscenen.

mit einer moralischen Lehre verbunden: der Mensch soll sich nicht im Hinblick auf Christi Erlösungstod und Höllenfahrt in eine trügerische Sicherheit einwiegen, sondern bedenken, dafs der Teufel immer noch wachsam ist. Es ist fraglich, ob eine solche Lehre schon von vorn herein mit der Scene beabsichtigt war; ihre grofse Verbreitung verdankt sie jedenfalls der Vorliebe des Mittelalters für solche satirische Galerien von Vertretern der einzelnen Stände. Was die üppige Entfaltung der Quacksalberscenen betrifft, so scheint es, dafs die Figur des Wunderdoktors sich schon auf dem komischen Repertoire der Spielleute befand (s. u.) und dafs der Anlafs begierig ergriffen wurde, komische Motive, die dort schon ausgebildet waren, auf das Osterspiel zu übertragen.

Das Berliner Bruchstück umfafst blofs die Quacksalberscenen mit mancherlei originellen Zusätzen in der Rolle des Rubin. Die Niederschrift des Wiener Spiels wird erst ins Jahr 1472 gesetzt; es enthält im wesentlichen dieselben Scenen wie das Innsbrucker. Hier ist indes auch der Wettlauf zwischen Petrus und Johannes mit komischen Zuthaten ausgestattet, was späterhin noch öfter geschah. Doch zeigt sich hier die Komik der mittelalterlichen Poeten nicht in sonderlich vorteilhaftem Lichte.

Das Wiener Passionsspiel, das uns blofs bis zur Abendmahlsscene erhalten ist (s. o. S. 92), greift in der Vorgeschichte bis auf die Anfänge des Menschengeschlechts zurück. Es wird eröffnet mit Luzifers Fall und der Verführung des ersten Menschenpaars. Zum erstenmal wird also hier versucht, was in der späteren dramatischen Litteratur des Mittelalters noch öfter vorkommt: eine Vorführung der gesamten Heilsgeschichte mit Hervorhebung der drei Hauptpunkte: Sündenfall, Kreuzestod und Auferstehung.

So wie es uns vorliegt, zerfällt das Stück in drei Teile. Am Beginne des ersten Teils erblicken wir Luzifer unter den Engeln, dann wird uns sein Hochmut und sein Sturz vorgeführt, hierauf erscheint er in Teufelsgestalt mit seinen Genossen in der Hölle und berät sogleich mit Satan über die Vermehrung seines Reichs. An diese Höllenscene schliefst sich die Verführungsscene im Paradiese; der Teufel als Schlange ver-

lockt Eva „das schöne Weib“ zur Übertretung des Verbots und holt ihr einen Apfel vom Baume herunter; es folgt die Verstofsung Adams und Evas. Nach einem lateinischen Klagelied werden sie in die Hölle abgeführt, wo sie bald Gesellschaft erhalten; auch ein Wucherer, ein Mönch, eine Hexe und ein Räuber werden herbeigeschleift, ganz wie in den Höllenfahrtsscenen der Osterspiele. Dann kommen die Maria-Magdalenascenen, in welchen unser Spiel mit der Benediktbeurer Passion nahe verwandt ist und in mancher Hinsicht die ursprünglichen Absichten des Dichters deutlicher erkennen läfst. So enthält das Benediktbeurer Spiel blofs eine stumme Scene zwischen Magdalena und ihrem Liebsten; hier singen sie im Wechselgesang ein deutsches Liebesliedchen. Im Benediktbeurer Spiel erfahren wir blofs aus der Bühnenanweisung, dafs Magdalena von einem Teufel begleitet war, hier erscheinen zwei Teufel und muntern sie zur Weltlust auf; es scheint, dafs der eine ihr dabei einen Spiegel vorhielt. Auch finden wir hier zum erstenmal in einer Magdalenenscene, dafs Schwester Martha die Sünderin zu bekehren sucht. Nachdem die reuige Magdalena zu den Füfsen Jesu Verzeihung erlangt hat, beginnt die Abendmahlsscene, von der nur ein kurzes Bruchstück erhalten ist.

Merkwürdig ist es, dafs hier ohne Vermittelung und Übergang einzelne Scenen aus der heiligen Geschichte aneinandergereiht sind. Dafs dem Auftreten der sündigen Maria Magdalena eine Höllenscene vorangeht, kommt noch öfters vor, z. B. in einem Erlauer und einem czechischen Spiele, doch wird in diesen Spielen nicht bis auf den Anfang aller Dinge zurückgegriffen. Auch ist schlechterdings nicht abzusehen, warum das Abendmahl unmittelbar auf das Gastmahl beim Pharisäer folgt.

Das älteste erhaltene Passionsspiel in deutscher Sprache ist überliefert in einer St. Galler Handschrift, die indes nicht aus der Schweiz stammen kann.[1] Es nähert sich schon sehr dem Typus des Passionsspiels, der zur Zeit des ausgehenden Mittelalters vorherrscht. Eröffnet wird es durch eine kurze Anrede des heiligen Augustinus. Als Hauptperson eines Pro-

1) Herausg. v. Mone, Schauspiele des Mittelalters 1, 72 ff.

phetenspiels ist uns Augustinus schon im Benediktbeurer Weihnachtsdrama begegnet; wenn er hier als Prologsprecher auftritt, so ist dies offenbar dadurch zu erklären, daſs man das Prophetenspiel auch zur Eröffnung von Passionsspielen verwendete — wofür uns weiterhin noch ein Beispiel begegnen wird — und daſs man alsdann das Vorspiel zu einer Anrede verkürzte. Das Spiel umfaſst den Zeitraum von der Hochzeit von Kana bis zur Auferstehung; der Gang der Handlung schlieſst sich an das Johannesevangelium an. Auch im Laufe des Stücks wird mehrmals die Handlung durch Anreden des Kirchenvaters unterbrochen. Oft giebt er nur unmittelbar vor den Scenen eine kurze, trockene Inhaltsangabe; mitunter läſst er auch am Schlusse einer Scene eine erbauliche Ermahnung folgen, so knüpft er an die Darstellung der Fuſswaschung eine Ermahnung zur Demut, an den Selbstmord des Judas eine Warnung an Gottes Gnade nicht zu verzweifeln, an die Kreuzigung einen Hinweis auf die Schmerzen der Jungfrau Maria.

Das St. Galler Spiel ist noch lange nicht zu der unförmlichen Gröſse angeschwollen, wie viele spätere Passionsspiele; es zählt bloſs 1340 Verse. Die mannigfaltigen Scenen ziehen rasch an uns vorüber, anstatt der späteren Weitschweifigkeit herrscht eine gewisse dürftige Trockenheit. Der Text beruht wohl zum gröſsten Teile direkt auf dem Evangelium; unzweifelhafte Anklänge an frühere geistliche Dichtungen sind kaum nachzuweisen. Nur an wenigen Stellen erfreut uns ein Anklang an die frische Keckheit der Spielmannsdichtung, so wenn Jesus das Ohr des Malchus heilt und ein Jude daran zieht, um zu probieren, ob es auch festsitzt: „Jesus ist ein viel guter Mann, er kann wohl setzen Ohren an“ u. s. w. Der Traum, durch welchen die Frau des Pilatus veranlaſst wird, ihren Mann um Freilassung Jesu zu bitten (Matth. 27, 19), muſs schon in der Vorlage des Benediktbeurer Osterspiels vorgeführt worden sein. Vermutlich erschien er dort bereits als eine Eingebung des Teufels, der dadurch den Opfertod Jesu verhindern wollte.[1] Hier herrscht wieder ein ganz marionettenhafter Ton. Frau Pilatus sendet den Knecht Urian zu ihrem Gemahl, doch der

1) S. u. Buch IV.

böse Jude Rufus meint, Pilatus solle sich um des alten Weibes Traum nicht kümmern. Rufus ist überhaupt ein Typus jener halb komischen, halb grausigen Bösewichter, wie sie im späteren Mittelalter sehr häufig in den Passions- und Marterscenen erscheinen. Offenbar war er schon durch seine roten Haare als Bösewicht gekennzeichnet; er drängt sich überall geschäftig vor, durch Bitten und Drohungen zur Beschleunigung und Verschärfung der martervollen Hinrichtung anreizend. Er schlägt Christus ins Gesicht, er giebt den Soldaten ein Trinkgeld, dafs sie mit ihren Geiseln tüchtig auf ihn loshauen sollen, er reicht dem Gekreuzigten den Schwamm mit Myrrhe und Galle. Auch die Soldaten hatten wohl bei der Aufführung einen burlesken Anstrich, namentlich in der Würfelscene und wenn sie mit Gesang zum Grabe zogen; die Gesangsworte selber sind hier nicht im Texte überliefert. Schliefslich sei bemerkt, dafs das St. Galler Spiel zwei Scenen enthält, die uns früher schon begegneten und weiterhin traditionell blieben: wie Martha ihre Schwester warnt und wie Longinus am Kreuzesstamme sein Augenlicht wieder erhält. Die lateinischen Chorgesänge sind blofs durch die Anfangsworte angedeutet, das nämliche geschieht, wo den deutschen Versen der entsprechende lateinische Satz vorangeht.

Weit weniger zahlreich sind in dieser Übergangszeit die Stücke, die zum Weihnachtscyklus gehören. Von einem deutschen Prophetenspiel ist uns ein Bruchstück erhalten. Augustinus ruft den Heiden Virgil auf „den Leuten sage nun zuhant, Was dir von Christo ist bekannt.“ Virgil antwortet mit der Prophezeiung aus der vierten Ekloge. Der Text ist ganz deutsch, er mag wohl in die Zeit um 1300 gehören.[1]

Das älteste völlig erhaltene Weihnachtsspiel in deutscher Sprache stammt aus der Schweiz.[2] Es ist in einer St. Galler Handschrift aus dem 14. Jahrhundert überliefert und umfafst 1086 durchweg deutsche Verse; von einer lateinischen Grundlage ist keine Spur mehr erhalten. Hier ist das Prophetenspiel mit der Darstellung der Geburt und Kindheit Jesu ver-

1) Herausg. v. Friedr. v. Stade, Specimen lectt. antiquarum francic. Stadae 1708 S. 34 (nach Dietrichs Antiqu. Bibl. Vet. T. S. 21).

2) Herausg. v. Mone, Schauspiele des Mittelalters, 143 ff.

bunden. Zuerst die Verkündigungen der Propheten, deren jeder sich selber vorstellt „Ich bin der alte Balaan“ „Ich bin der weise Salemon“ u. s. w.; alsdann folgt die Trauung Marias durch Kleophas, Josephs Bruder und Marias Stiefvater, die Verkündigung, die Heimsuchung, die Beruhigung des zweifelnden Joseph durch einen Engel. Daran schliefst sich die Scene auf dem Felde, wo ein Engel den Hirten die Geburt anzeigt, die Anbetung des Kindes durch die Hirten, die Töchter Siens und die Könige, die hier wie im Benediktbeurer Spiele allerlei astronomische Gelehrsamkeit auskramen. Der weitere Verlauf der Begebenheiten schliefst sich dem Berichte der Evangelien an; die Hauptorte der Handlung sind Bethlehem, der Tempel und der Königssitz des Herodes. Der Verkehr zwischen den Tyrannen und Bösewichtern bewegt sich ganz in der wohlbekannten Manier der Spielmannspoesie; der Bote — auch eine echt spielmännische Figur — meldet hintereinander, dafs die Könige ins Land gekommen seien, dafs sie weggezogen seien ohne wieder zu Herodes zu kommen, dafs Jesus im Tempel dargestellt sei und wird jedesmal vom Tyrannen heftig angeschrien und mit dem Tode bedroht; die Neffen des Königs, der Herzog von Körroczin und der Fürst von Smaide stimmen mit grofser Kaltblütigkeit für den Kindermord. Sodann folgt die Flucht nach Ägypten. Vom Kindermorde erfahren wir blofs durch eine lange Klagerede Rahels; den Schlufs bildet — auch wieder ganz unvermittelt — die Aufforderung des Engels, Joseph möge zurückkehren, da Herodes tot sei.

Sämtliche bisher besprochenen deutschen Spiele lassen sich mit den althergebrachten lateinischen Feiern des Oster- und Weihnachtscyklus in Zusammenhang bringen. Doch sind noch spärliche Bruchstücke eines Spiels erhalten, das dieser Klassifikation widerstrebt. Sie stammen aus dem Kloster Himmelgarten bei Nordhausen; die Handschrift weist uns spätestens in die Mitte des 13. Jahrhunderts.[1] Es wäre dies also nach dem Fragmente von Muri der älteste deutsche Dramentext, zugleich der einzige aus dieser früheren Periode, der in das niederdeutsche Sprachgebiet gehört.

1) Herausg. v. Sievers, Zeitschrift f. deutsche Philologie 21, 393 ff.

Von den vier Bruchstücken enthält das erste einige Verse aus der Scene, wie das Jesuskind auf der Flucht nach Ägypten einem Palmbaume befiehlt, seine Zweige herabzuneigen; im zweiten Bruchstück erwartet Herodes vergeblich die Rückkehr der drei Könige von Bethlehem; im dritten weicht Satan von Jesus zurück und dieser begiebt sich an das galiläische Meer, um Petrus und Andreas als Jünger mit sich zu nehmen. Das vierte enthält den Schlufs der Bergpredigt, darauf wird Christus zur Hochzeit von Kana eingeladen; wenn hier Johannes der Evangelist als Bräutigam die Einladung überbringt, so entspricht das einer weit verbreiteten legendarischen Tradition. Es sind also Ereignisse des Weihnachtscyklus verbunden mit Ereignissen aus Jesus öffentlicher Wirksamkeit, die uns bereits im St. Galler Passionsspiel als Einleitung zur Darstellung der Passion begegneten. Wie der Stoff in diesem Drama abgegrenzt war, können wir nicht mehr wissen; jedenfalls mufste Jesus von zwei Personen, von einem Kinde und von einem Manne dargestellt werden. Dafs Jesus als kleines Kind auch sprechend vorgeführt wird, kommt, soviel ich weifs, sonst in der gesamten dramatischen Litteratur des Mittelalters nirgends vor; erst als zwölfjähriger Knabe im Tempel ergreift er das Wort.[1] Lateinisch sind blofs die Chorgesänge. Wenn dieser Text vollständig erhalten wäre, so hätten wir hier das älteste Beispiel einer Dramatisierung des Lebens Jesu.

Das eschatologische Drama ist in dieser Periode vertreten durch das berühmte Spiel von den klugen und thörichten Jungfrauen. Wir besitzen es in zwei Handschriften, einer hessischen von 1428 und einer thüringischen, die etwa hundert Jahre älter sein soll.[2] Offenbar gehen beide auf denselben Text zurück. Der augenfälligste Unterschied ist der, dafs die thüringer Handschrift uns noch deutlich erkennen läfst, wie das deutsche Spiel sich aus einem lateinischen Drama entwickelt hat. Vor

1) Vergleiche jedoch das vermutlich aus einem Drama hervorgegangene niederdeutsche Fragment vom Jesusknaben in der Schule, Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung 14, 6 ff.

2) Die hessische Hdschr. herausg. v. Rieger, Germania 10, 311 ff., die thüringische von Stephan, Neue Stofflieferungen f. d. deutsche Geschichte, Mühlhausen 1847, T. 2, 173 ff. und von L. Bechstein, Halle 1855.

den deutschen Reden haben sich an vielen Stellen die entsprechenden lateinischen Sätze erhalten, allerdings in den meisten Fällen blofs durch die Anfangsworte angedeutet. Dagegen enthält die hessische Handschrift manche wirksame Stellen, die in der thüringischen Handschrift fehlen, namentlich einige glückliche Züge zur Charakterisierung der thörichten Jungfrauen; auch ist hier der Text an manchen Stellen korrekter. Im folgenden soll die thüringische Version als der ursprünglichen näher stehend zu Grunde gelegt werden, jedoch sollen auch die Zusätze der anderen Version Berücksichtigung finden.

Nachdem die Teilnehmer am Spiele in feierlicher Prozession unter Gesang eingezogen sind, sendet Christus der Herr einen Engel ab. Wie zu Anfang des lateinisch-französischen Dramas ermahnt nun der Engel die Jungfrauen, sie sollten sich mit guten Werken auf die Ankunft des Heilands vorbereiten. Die Klugen nehmen sich sogleich die Mahnung zu Herzen, nicht so die Thörichten, die sich damit trösten, Gott wolle nicht den Tod des Sünders, zur Bufse sei immer noch Zeit. „Wir freuen uns noch dreifsig Jahr, dann lassen wir scheren unser Haar, und wenn es kommt zu Ostern, dann gehn wir in ein Kloster, so hab ich mir's ausgesonnen und will dann werden eine Nonne, Sankt Peter wird uns dann gewifs nicht vom Himmelreich zurückweisen“ (Germ. S. 318). Nun tanzen sie und schmausen und legen sich dann zur Ruhe. Doch plötzlich fahren sie erschreckt aus dem Schlummer empor; wie im Evangelium bitten sie nun die klugen Schwestern um Öl, werden aber wie dort an den Kaufmann gewiesen und machen sich auf den Weg mit einem Gesange, der mit einigen Variationen dem Hymnus der drei Marien beim Einkaufe des Salböls entlehnt ist. Aber während dessen erscheint der Bräutigam und führt die klugen Jungfrauen in sein Reich, wo die Mutter Gottes ihnen Kränze aufs Haupt setzt und sie sich zum festlichen Mahle niederlassen. Nun nahen sich wieder die Thörichten und bitten um Einlafs, aber der Herr weist sie streng zurück. In ihrer Angst und Not wenden sie sich an die Gottesmutter und die gnadenvolle Jungfrau will versuchen, Vergebung für sie zu erwirken, wenn sie auch nie ihr oder ihrem Sohne etwas zu Liebe gethan hätten; aber umsonst sind ihre rührenden

Bitten, die Erinnerung an seine Geburt und an seinen bittern Tod, er sagt: „Himmel und Erde werden vergehen, aber mein Wort bleibt ewig.“ Und nun erscheinen auch noch die Teufel und pochen trotzig auf ihr Anrecht an die armen Seelen, sie fesseln sie an eine Kette und führen sie mit sich ins Höllenreich; vergebens klagt die eine der thörichten Schwestern, sie wäre besser nie geboren oder vor der heiligen Taufe gestorben, sie wäre besser eine Kröte und kröche im Sumpfe. Zuletzt wenden sie sich ans Volk und lassen ihre Klagen in prächtigen, langzeiligen Strophen nach Art der epischen Volksdichtung ausklingen.

Wohl kaum ist im Mittelalter ein Drama gedichtet worden, das so wie dieses im Gewande der Volkssprache den strengen und würdevollen Ton der alten lateinischen Spiele bewahrt hätte. Dabei weifs der Dichter trefflich die Charaktere auseinander zu halten, den strengen Ernst des Weltrichters, die rührende Demut und Liebe der Gottesmutter, die Bescheidenheit der klugen Jungfrauen, welche der Dichter mit grofsem Geschick ihre Weisheit nicht allzu redselig entfalten läfst, ihre reine Freude, als sie für das kurze Erdenleben mit der ewigen Seligkeit belohnt werden, die Verzweiflung der thörichten Jungfrauen im Gegensatze zu dem sorglosen Leichtsinn und der bequemen Sinnlichkeit, die sie vorher zur Schau trugen. In der Verwendung realistischer Züge und in den vereinzelten Ansätzen zur Komik zeigt sich ein bewunderungswürdiger Takt; der Grundcharakter des feierlichen, furchtbaren Ernstes wird durch solche Dinge nicht im mindesten abgeschwächt.

Wir wissen von der Aufführung eines Dramas von den klugen und thörichten Jungfrauen, die im Jahre 1322 zu Eisenach in Gegenwart des Markgrafen Friedrich mit der gebissenen Wange von Klerikern und Schülern veranstaltet wurde.[1] Bei der Stelle, wo die thörichten Jungfrauen trotz der Fürbitte Marias und aller Heiligen keine Gnade finden, ging der Mark-

1) Die Berichte, die sich in verschiedenen Chroniken erhalten haben, sind abgedruckt bei Bechstein S. 3 ff. Nach Johannes Rothe wurde die Aufführung bei Gelegenheit eines Ablasses veranstaltet. Es ist ganz begreiflich, dafs man da ein Stück wählte, das die Wichtigkeit der rechtzeitigen Bufse so nahe legte.

graf weg (marchio iratus recedebat) und rief: „Was ist der christliche Glaube, wenn der Sünder nicht durch die Bitten der Jungfrau und der Heiligen Gnade finden kann.“ Der Gedanke liefs ihn nicht los, bis ihn 5 Tage nachher der Schlag traf. Sonst haben wir aus jener Zeit wenig Zeugnisse über die Wirkung der geistlichen Spiele; dieses ist um so wertvoller, zunächst weil es uns an einer hervorragenden Persönlichkeit der deutschen Geschichte zeigt, wie sehr bei dem mittelalterlichen Menschen der tiefgewurzelte Glaube an die thatsächliche Wahrheit der dargestellten Handlung die Wirkung verstärkte, sodann aber auch, weil wir das Drama, von dem uns hier berichtet wird, noch besitzen. Denn dafs es mit der thüringischen Version identisch ist, kann kaum einem Zweifel unterliegen; wenn der Bericht aufser Maria auch noch „alle Heiligen“ erwähnt, so wird das wohl, wie Rieger bereits angedeutet hat, auf ungenauer Kunde des Chronisten beruhen.

Aufserdem hat sich in einer Handschrift des 14. Jahrhunderts ein Weltgerichtsspiel erhalten, das bis jetzt noch nicht veröffentlicht worden ist.[1] Doch sind von diesem Spiele mehrere Erweiterungen und Umarbeitungen aus dem 15. und 16. Jahrhundert bekannt; wir werden daher späterhin darauf zurückkommen.

Aus dem Kreise der Heiligenlegende sind bis jetzt nur zwei Dramen ans Licht gezogen. Eins davon, das Spiel von der heiligen Katharina, ist in derselben Handschrift überliefert, die auch den Thüringer Text von den klugen und thörichten Jungfrauen enthält (Stephan 2, 149 ff.). Es ist ein Muster eines Märtyrerdramas, wie sie im späteren Mittelalter bis zum Überdrusse wiederkehren: ein hartgesottener Tyrann, der nicht müde wird, einer heiligen Jungfrau durch Bitten, Drohungen und Martern zuzusetzen, und der es erleben mufs, dafs seine eigene Umgebung von Bewunderung für die Märtyrerin erfüllt und für den Christenglauben gewonnen wird. Der König Maxentius beruft seine Unterthanen zu einem grofsen Opferfeste, Katharina, die davon erfährt, will ihn von der Nichtigkeit seines Glaubens überzeugen. Maxentius läfst sie einkerkern

1) Vgl. Jellinghaus, Zeitschrift für deutsche Philologie 23, 426.

und foltern; er beruft heidnische Weise, um mit ihr zu disputieren, aber sie bekehren sich selber zum Christenglauben und erleiden den Märtyrertod, ebenso die Königin und die Soldaten, die ihren Leib gegen den Willen des Königs bestattet haben. Katharina soll erst gerädert werden, ein Blitz zertrümmert das Rad und tötet die Henkersknechte; darauf wird sie mit dem Schwerte hingerichtet und von Engeln auf dem Berge Sinai bestattet. Himmel und Hölle greifen fortwährend in die Handlung ein, die Märtyrer werden gleich nach ihrem Tode von Engeln, die Bösewichter von Teufeln mit dem stereotypen Ruf ‚ho, ho' in Empfang genommen, und hier kommt auch der Humor zu seinem Rechte, wenn Lucifer seine lieben Knechte willkommen heifst und verspricht, sie mit Pech und Schwefel herauszufüttern wie Mastschweine. Der Tyrann Maxentius wird von Lucifer mit dem Galgen auf dem Stollberge bei Erfurt belehnt. Der Verkehr zwischen den verschiedenen Gruppen auf der Bühne wird wie gewöhnlich durch naiv-umständliche Botengänger vermittelt. Einen ähnlichen Charakter trägt das Bruchstück eines Spiels von St. Dorothea, das sich in einer Handschrift von 1340 erhalten hat.[1]

Aus diesen deutschen Texten ergiebt sich nicht ohne weiteres, dafs sie zur Aufführung aufserhalb der Kirche bestimmt waren. Dafs die Einmischung burlesker Bestandteile nicht ohne weiteres als ein Hinderungsgrund für die kirchliche Aufführung zu betrachten ist, werden wir noch weiterhin sehen. Bei dem Spiele von den klugen und den thörichten Jungfrauen, das sich noch am meisten dem Stile der älteren kirchlichen Dramen nähert, ist die Aufführung im Freien durch die Chronisten bezeugt. Der Schauplatz war jedenfalls nach dem früheren Systeme angeordnet; die jenseitige Welt nimmt indes einen viel breiteren Raum ein, als dies in der früheren Epoche der Fall war. Die Teufel treten in fast allen Spielen auf und hatten jedenfalls ihren fest abgegrenzten Höllenraum; den Standort Gottes und der Engel haben wir uns auf einer besonderen Erhöhung zu denken. Im Märtyrerdrama greifen die drei Welten am meisten ineinander über.

1) ed. Hoffmann, Fundgruben 2, 284 ff.

Auch darüber wissen wir nichts, ob in dem besprochenen Zeitraume die Verlegung des Dramas aus der Kirche und die Anwendung der Volkssprache auch die weitere Folge hatte, dafs man die Laien mit zu den Aufführungen heranzog. Beim Thüringer Spiele von den Jungfrauen ergiebt sich aus der Chronik, beim Innsbrucker Spiele aus dem Schlufsworte, dafs die Aufführung durch Priester und ihre Schüler veranstaltet wurde. Auch das Spiel von St. Katharina wurde vermutlich von Schülern zu Ehren ihrer Schutzpatronin dargestellt. Bei den halb deutschen, halb lateinischen Rollen versteht sich von selber, dafs sie für Geistliche oder Schüler bestimmt waren. Die Chorgesänge sind ganz lateinisch geblieben und haben überhaupt den Charakter der früheren Zeit am treuesten bewahrt. Namentlich mufs der Chor noch öfter dazu dienen, eine Art von verbindendem Texte herzustellen. Wie er in dem liturgischen Osterdrama während des Apostelwettlaufs sang ‚Currebant duo simul etc.', so singt er im Himmelgartener Spiel nach der Bergpredigt ‚Mirabantur omnes' (Alle wunderten sich über seine Lehre) und im Sankt Galler Osterspiele vor der Versuchung Jesu in der Wüste ‚Ductus est Jesus in desertum'. Dafs das volkssprachliche Drama zunächst unter geistlicher Leitung blieb, ergiebt sich aus den Didaskalien, die in den Texten des 14. Jahrhunderts mit alleiniger Ausnahme des Sankt Galler Weihnachtsspiels lateinisch abgefafst sind.

Das älteste Drama in französischer Sprache ist das Spiel von Adam, das in das 12. Jahrhundert gesetzt wird und von dem uns ein Text mit ausführlicher Spielanweisung (Ordo repraesentationis Adae) in einer Handschrift des 12. oder 13. Jahrhundert erhalten ist.[1] Es wird aus sprachlichen Gründen angenommen, dafs der Adam von einem Normannen in England gedichtet sei; merkwürdig ist aber doch, dafs ihn alsdann der Verfasser nicht für das eigentliche Volk, sondern für die herrschende Klasse der Eroberer bestimmt hätte. Das Stück

1) Die verschiedenen Ansichten über diesen Punkt sind zusammengestellt in der neuesten Ausgabe (Das Adamsspiel, herausg. v. K. Grass, Halle 1891) S. VI f. Vgl. Sepet, bibl. de l'école des chartes 1868 S. 261 ff.

ist auch in der Entwicklungsgeschichte des Prophetenspiels von Bedeutung; Adam ist hier, ebenso wie dies offenbar im Regensburger Spiele von 1194 der Fall war, als der erste in der Reihe der Vorboten aufgefafst. Weit gröfser ist aber seine Bedeutung als das erste Drama in einer modernen Sprache, sowie als das erste kirchliche Drama, das nicht für den Gesang, sondern für die Deklamation berechnet war.

Nur an wenigen Stellen zeigt sich noch der Zusammenhang mit den aus der Liturgie hervorgegangenen Gesangsdramen. Der Chor singt von Zeit zu Zeit eine lateinische Bibelstelle, deren Inhalt gleich darauf im Drama französisch vorgeführt wird; namentlich wird auf diese Weise mehrmals, ehe Gott zu sprechen beginnt, die Bibelstelle, auf der seine Rede beruht, lateinisch vorgetragen. Mehrmals werden auch lateinische Textworte nicht gesungen, sondern verlesen. Die Propheten tragen ihre Wahrsagungen erst nach dem lateinischen Schrifttexte, dann in erweiterter Form in französischen Versen vor. Hier und da tritt für den achtsilbigen Vers der zehnsilbige ein. Im französischen Drama des späteren Mittelalters wird der Zehnsilbler vielfach an Stellen angewandt, wo der Verfasser einen besonders feierlichen und würdevollen Ton anschlagen will; in unserem Falle ist der Wechsel des Versmafses nicht durch einen solchen Wechsel von Inhalt und Stimmung bedingt.

Ein glücklicher Zufall hat es gefügt, dafs diesem frühesten recitierenden Drama der neueren Zeit ausführliche Anweisungen für den Vortrag — in lateinischer Sprache — beigegeben sind. Adam soll gut einstudiert sein; er soll mit seinen Antworten weder zu rasch bei der Hand sein, noch zu lange zögern; überhaupt sollen alle Personen sich eines wohlgeordneten Vortrags befleifsigen, in den Versen weder eine Silbe zugeben noch unterdrücken. Auch wird an einzelnen Stellen eingeschärft, wo der Vortrag einen ernsten und feierlichen und wo er einen milderen Ton verlange. Solche ausführliche Vorschriften waren nötig geworden, nachdem die Darsteller beim Vortrage die feste Stütze der Musik verloren hatten. Doch auch das Gebärdenspiel ist genau vorgeschrieben. Adam und Eva sollen nach ihrer Vertreibung mit kläglicher Gebärde auf das Paradies hinblicken und sich an die Brust schlagen. Wenn

Adam der Eva ihre Schuld vorhält, soll er mit grofsem Unwillen seinen Kopf schütteln. Kain soll bei der Opferscene einen finstern Blick auf Abel werfen.

Über die Anordnung des Schauplatzes werden wir bis ins einzelste belehrt. Die Aufführung fand vor der Kirche statt; Gott Vater kommt und geht durch das Kirchenthor. Sainte Beuve sagt: „Das neugeborene Drama hängt noch mit der Nabelschnur an der Mutter Kirche fest.“ Der Bühnenraum ist in Paradies, Erde und Hölle eingeteilt, das Paradies ist etwas erhöht, mit Tüchern von Seidenstoff abgegrenzt, so dafs die Personen, die darin stehen, nur bis zu den Schultern sichtbar sind. Es soll als ein lieblicher Ort erscheinen, mit Blumen, Laub und Fruchtbäumen geschmückt. Die Hölle ist ein abgeschlossener Raum; es dringt Rauch und ein wüster Lärm von Kesseln und Becken daraus hervor. Sie ist von zahlreichen Teufeln bevölkert, die auf der Bühne und auch im Zuschauerraume umherschwärmen. Der Gang der Handlung hält sich ziemlich treu an den biblischen Text. Nach der Vorlesung der lateinischen Schöpfungsgeschichte und dem Gesange ‚Formavit igitur Dominus ....‘ werden wir in einem Zwiegespräche zwischen Gott, Adam und Eva sogleich in medias res versetzt. Gott unterweist das erste Menschenpaar über die Pflichten der Liebe und des Gehorsams, führt sie dann ins Paradies und zeigt ihnen den verbotenen Baum. Nachdem er dann in die Kirche zurückgekehrt ist, kommen die Höllengeister hervor, winken nach dem Paradiese hinauf und zeigen der Eva mit lockenden Gebärden die verbotene Frucht. Diabolus tritt an Adam heran und sucht ihn in längerem Zwiegespräche vergeblich zum Ungehorsam zu überreden. Dann tritt eine Pause ein, die durch einen Abstecher der Teufel in den Zuschauerraum ausgefüllt wird und während welcher wir uns einen Zeitraum von ein paar Tagen vorstellen sollen. Hierauf beginnt Diabolus sein Verführungswerk da, wo er es ‚autrier‘ (vor ein paar Tagen) unterbrochen hatte, wiederum ohne Erfolg. Traurig läfst er den Kopf hängen (tristis et vultu demisso) und geht aus Höllenthor zu einer Beratung mit den anderen Teufeln. Nach einer Pause begiebt er sich wiederum auf die Seite des Paradieses, wo Eva steht, die er mit fröhlicher, schmeichlerischer Miene anredet (laeto vultu

blandiens sic alloquitur). Er giebt ihr den freundlichen Rat, die Frucht zu kosten, Adam verstehe seinen eignen Nutzen nicht, er sei zu beschränkt, zu schwerfällig, sie sei ein feines, zartes Frauchen, frisch wie eine Rose, sie passe gar nicht zu dem unbeholfenen Gesellen; die erlaubte Frucht ist nichts im Vergleiche mit der köstlichen verbotenen, sie soll sie nur geniefsen, dann wird sie gottgleich und Herrin der Welt sein, wie sie es verdient. Eva blickt begierig nach dem Baume der Erkenntnis, der Teufel weicht zurück. Adam, ärgerlich, tritt hinzu und warnt seine Frau. Aber während dessen ringelt sich eine künstlich angefertigte Schlange am Baume empor; Eva nähert sich ihr, als ob sie ihre Ratschläge hören wolle. Sie empfängt den Apfel und reicht ihn Adam, der aber der Versuchung widersteht, bis Eva selbst davon gekostet hat und ihm den trefflichen Geschmack rühmt. Nun kostet auch er, aber sogleich erkennt er seinen Fehltritt, er neigt sich, so dafs der Vorhang ums Paradies ihn den Augen der Zuschauer verbirgt, in dieser Stellung legt er seine prächtige Kleidung ab und taucht dann wieder empor in einem armseligen Gewande aus Blättern. Dann folgt erst ein langer Ergufs von Selbstanklagen, er wendet sich zu Eva, verwünscht die Rippe, aus der sie geschaffen wurde, und jammert, er sei verloren, wenn nicht der Sohn Marias ihn einmal retten werde. Nun erscheint der Herr, dem sie, wie die Bühnenanweisung sagt, aus Scham und Trauer über ihre Sünde in gebückter Stellung entgegentreten sollen; wie in dem biblischen Bericht verkündigt Gott dem Manne, dem Weibe und der Schlange ihre Strafen, er verjagt Adam und Eva aus dem Paradiese und stellt den Engel mit dem Flammenschwerte ans Thor. Adam und Eva beginnen zu graben und zu säen, dann setzen sie sich ermüdet nieder und blicken traurig nach dem Paradiese hin. Indes geht Gottes Fluch, dafs der Acker Dornen und Disteln tragen soll (Gen. 3, 18) vor den Augen der Zuschauer in Erfüllung. Satan erscheint und pflanzt Dornen zwischen die Saat; Adam und Eva zur Arbeit zurückgekehrt, äufsern ihren wilden Schmerz in einem genau vorgeschriebenen Gebärdenspiele, alsdann von neuem Klagen und Vorwürfe Adams und Schuldbekenntnis Evas. Die Teufel erscheinen wieder, legen Adam und Eva in Ketten und

führen sie im Triumphe in die Hölle, hierauf wieder eine Pause, durch das Herumschwärmen der Teufel auf dem Platze ausgefüllt.

Die folgende Scene umfaſst Kains und Abels Opfer, den Brudermord, die Verfluchung Kains durch den Herrn. Kain wird gleich anfangs als boshaft, neidisch und geizig dargestellt. Während Abel gerne das schönste Lamm seiner Herde zum Opfer bringt, will Kain sein schlechtestes Korn opfern und das gute für sich behalten; wenn er bei dieser Gelegenheit meint, es sei eine Narrheit, Gott den Zehnten zu entrichten:

De dis ne remaindront que noef
Icist conseil ne vealt un oef,

so ist das eine Anspielung, deren Wirkung auf die Zuhörer der geistliche Verfasser ohne Zweifel wohl erwogen hat.[1] Übrigens kommt es in der lehrhaften Litteratur des Mittelalters häufig vor, daſs die Ermahnungen zur Zahlung des Zehnten mit einem Seitenblick auf Kain verbunden werden und auch die geistlichen Dramatiker haben noch öfter auf diesen Zusammenhang hingewiesen. Zum Schlusse führen die Teufel die beiden Brüder in die Hölle, Kain unter fortwährenden Stöſsen und Püffen (saepius pulsantes), Abel wird höflicher behandelt (Abel vero ducent mitius). Hierauf bginnt das Prophetenspiel. Der Augustinische Sermo wird verlesen, die einzelnen Propheten werden aufgerufen, sie erscheinen ähnlich wie in der Prozession von Rouen durch Kleidung und Attribute charakterisiert. Auch hier Anweisungen für ein ausdrucksvolles Gebärdenspiel, Jeremias, wenn er Gottes Zusage verkündigt „Ich will bei Euch wohnen an diesem Orte“, soll dabei auf die Kirche hindeuten. Bileam erscheint auf seiner Eselin, indes ist seine Rolle hier nicht zu einer besondern Scene erweitert, ebensowenig die des Nebukadnezar. Dagegen wird an einer Stelle, ebenso wie im Benediktbeurer Spiele, die jüdische Opposition vorgeführt, die Prophezeiung des Jesaias wird durch die Zwischenbemerkungen eines Quidam de Synagoga unterbrochen.

---

1) Sollte das nicht dafür sprechen, daſs der Verfassor an eine französisch redende bäuerliche Bevölkerung dachte? Und stünde das nicht mit dem anglo-normannischen Ursprunge in Widerspruch?

Jeder Prophet wird, nachdem er seinen Spruch aufgesagt hat, von den Teufeln in die Hölle abgeführt. Die Sibylle, die bei Augustin mit einer Prophezeiung des Weltendes die Reihe abschliefst, wird durch einen Prediger vertreten, der den Schlufs macht, indem er eine längere gereimte Rede von den fünfzehn Zeichen des jüngsten Gerichts vorträgt.[1]

Wenn uns auch in diesem Drama manche Spuren einer neuen folgenreichen Entwicklung zum erstenmal bedeutungsvoll entgegentreten, so steht es doch in Bezug auf dramatische Abrundung hinter manchem der früher besprochenen Werke zurück. Es zeigt sich überall, dafs es aus einer Prozession mit begleitendem Texte entstanden ist. Namentlich tritt dies in der scharfen Trennung der Adamscenen und der Abelscenen hervor; die Vorführung einer Situation, die sich das spätere geistliche Drama nicht entgehen liefs, die Klage der Eltern an der Leiche ihres Sohnes, ist dadurch unmöglich gemacht. Dagegen sind in der Führung des Dialogs und in der psychologischen Charakteristik hier schon Kunstmittel aufgewendet, über die das mittelalterliche geistliche Drama in seiner ganzen weiteren Entwicklung nicht hinausgekommen ist, so in dem mannigfaltigen Ausdrucke der reuigen Selbstanklage, vor allem aber in der Verführungsscene; hier zeigt es sich am deutlichsten, dafs der Verfasser den überlieferten Stoff in wahrhaft dichterischem Geiste behandelte und sich nicht mit mechanischer Übertragung in die dramatische Form begnügte, wie dies späterhin so oft geschah.

Der Übergang zum recitierenden Drama in der Volkssprache läfst sich auch noch an einem anderen Denkmale nachweisen, das zwar erst in einer Handschrift des 14. Jahrhunderts überliefert ist, jedoch der Sprache nach zu urteilen höchst wahrscheinlich in die letzten Jahre des 12. Jahrhunderts zurückreicht. Auch für dieses Drama wird anglo-normannischer Ursprung angenommen. Es gehört zum Ostercyklus und umfafst, ähnlich wie das lateinische Mysterium von Tours, die Auferstehungsgeschichte mit Einschlufs der Machinationen, die

1) Eine andere Ansicht über den Schlufs in der Ausgabe von Grass S. 55.

nach dem Opfertode Christi von jüdischer und heidnischer Seite ins Werk gesetzt wurden. Die Verse, durchweg Achtsilbler, haben bei weitem nicht den leichten dramatischen Flufs, wie im Adam. Das Drama beginnt da, wo die Benediktbeurer Passion abbricht, mit der Bitte des Joseph von Arimathia, den Leichnam Christi bestatten zu dürfen. Pilatus gewährt die Bitte. Weiter wird vorgeführt, wie der blinde Longinus durch das Blut geheilt wird, das aus Christi Seite fliefst, und wie Christus bestattet wird; mit der Bestellung der Grabeswache bricht die Handschrift ab. In einer gereimten Einleitung werden die Orte der Handlung aufgezählt; wir erkennen, dafs das System der Nebeneinanderstellung verschiedener Schauplätze bereits sehr ausgebildet war. Es werden erwähnt: das Kruzifix, das Gefängnis, die Hölle, wo vermutlich die Höllenfahrt dargestellt werden sollte, der Himmel, das Grab, Galiläa, Emaus und dann noch besondere Standorte für Pilatus und seine Ritter, für Kaiphas und die Judenschaft, für die drei Marien u. s. w. Dann heifst es weiter:

E cum la gent est tute asise
E la pés de toutes parz mise,
Dan Joseph cil d'Arimathie
Venge à Pilate e si lui die.

Auch der Dialog wird mehrmals durch gereimte Zwischenbemerkungen unterbrochen, z. B. „darauf gingen zwei Kriegsknechte fort und trugen Lanzen in ihren Händen“ oder „als sie am Kreuze angelangt waren, gaben sie dem Longinus eine Lanze in die Hand“ u. s. w. Im ganzen kommen auf 366 Verse Dialog 82 Verse Zwischenbemerkungen. Man hat schon vermutet, dafs diese Bemerkungen ebenso wie die Einleitung von einer eigens dazu bestimmten Person bei der Aufführung vorgetragen wurden. Aber diese Vortragsweise ist undenkbar, zumal da es in der Einleitung heifst: „Es mufs ein Gefängnis da sein, um die Gefangenen einzukerkern“ und ferner: „Wenn alle Leute sitzen und die Ruhe hergestellt ist, soll Joseph von Arimathia folgendermafsen anfangen zu sprechen.“ Es ist also unzweifelhaft, dafs es sich hier um versifizierte Spielanweisungen handelt, wie sie uns schon im Dreikönigsspiele aus dem Kloster Bilsen begegnet sind und wie sie auch mit-

unter in späterer Zeit den Dichtern unwillkürlich aus der Feder flossen.[1]

In diesen beiden ältesten französischen Dramen haben wir für den Weihnachts- wie für den Ostercyklus ein Beispiel, wie das nationale Drama in seinen Anfängen an das lateinisch-kirchliche anknüpft und es organisch weiter entwickelt. Wir sind jedoch, wie bereits oben bemerkt, für das französische Sprachgebiet nicht imstande, diesen Entwicklungsgang weiter zu verfolgen. Erst um das Jahr 1400 tritt uns das biblische Drama als eine reich, fast überreich entwickelte Litteraturgattung entgegen. In der langen Zwischenzeit von zweihundert Jahren fehlen uns fast alle Bindeglieder, nur ein kurzes Drama von Jesu Geburt in völlig eigentümlichem Stile ist uns in der Sammlung der Marienmirakel erhalten. Auch sind bis jetzt nur sehr wenige urkundliche Spuren von Aufführungen biblischer Dramen in dem gedachten Zeitraume nachgewiesen; wir hören von der Aufführung einer Nativité in einer Kirche in Bayeux 1351,[2] ebenso finden sich in den Rechnungen der Kathedrale von Cambrai in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts mehrmals Gratifikationen für die Darsteller der Auferstehung erwähnt und im Jahr 1390 liefs König Karl einigen Geistlichen der Sainte Chapelle als Belohnung für eine Aufführung der Auferstehung 40 Frcs. auszahlen. Wahrscheinlich handelt es sich hier überall um Dramen, die sich von der ursprünglichen liturgischen Form noch nicht sehr weit entfernt hatten. Erst im letzten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts weisen uns einige Zeugnisse mit Bestimmtheit auf eine neue, mannigfaltigere Form des Osterdramas hin.

Dagegen hat in der Zwischenzeit die dramatische Kunst aufserhalb des Kirchen- und Klosterdramas eine neue Wurzel geschlagen. Wie schon in früherer Zeit die Klosterschüler zu Ehren ihrer Schutzpatrone Aufführungen veranstaltet hatten, so geschah jetzt ein Gleiches in den Städten von seiten der Brü-

1) Zahlreiche Beispiele in den Mysterien der Jubinal'schen Sammlung, ferner im Helmstädter Theophilus Z. 402, im Stockholmer Theophilus Z. 539, 542, im mittelfränkischen Spiele Zeitschr. f. deutsches Altertum II, 339.

2) Die Aufführung einer Assomption im nämlichen Jahre ebenda ist nicht hinlänglich bezeugt, vgl. Petit, Myst. II, 4.

derschaften und ähnlicher Vereinigungen. Das älteste Drama, bei dem wir einen solchen Ursprung voraussetzen dürfen, der Nikolaus von Jean Bodel, weist uns in die nordfranzösische Stadt Arras, zu der unsere Betrachtung noch mehrmals zurückkehren wird; auch abgesehen von ihrer Bedeutung in der Geschichte des Dramas ist es die erste Stadt, in welcher der Geist des fröhlich aufblühenden Bürgertums den entsprechenden dichterischen Ausdruck fand.[1] Mit dieser Stadt war Jean Bodel innig verwachsen. Im Jahre 1205 wurde der fröhliche Geselle vom Schicksal schwer getroffen; er stand gerade im Begriff, sich einer Fahrt ins heilige Land anzuschliefsen, da wurde er aussätzig und weil die furchtbare Krankheit ihn nötigte, allem menschlichen Verkehr zu entsagen, richtete er ein Abschiedsgedicht an die Arraser Freunde, das sich noch erhalten hat. Sein Drama wird also vermutlich vor 1205 im Auftrag einer Arraser Brüderschaft entstanden sein, die den heiligen Nikolaus zum Schutzpatron hatte; jedenfalls traf sie in Bezug auf den Dichter eine glückliche Wahl.

Eröffnet wird das Stück von einem Vorredner (Preecieres, Prêcheur), der darauf hinweist, dafs die Anwesenden sich zu Ehren des heiligen Nikolaus am Vorabende seines Festes vereinigt hätten. Er berichtet dann den Inhalt der darzustellenden Begebenheit, die man in dem Leben des Heiligen lesen könne. Es ist die Geschichte, die uns bereits aus zwei lateinischen Dramen bekannt ist, wie nämlich ein Ungläubiger dem Bilde des Heiligen die Bewachung seiner Schätze anvertraut und wie der Schatz von Dieben gestohlen wird, die aber durch die Erscheinung des Heiligen erschreckt ihren Raub zurückbringen. Doch verschwindet bei Jean Bodel der Heilige und sein Wunder unter einer Fülle von neuen Zuthaten, in denen der Dichter seinem Zweiseelencharakter als lustiger Bruder und begeisterter Kreuzfahrer den freiesten Lauf läfst. Der Ungläubige ist bei ihm ein heidnischer oder mohammedanischer König, der mit den Christen im Streite liegt; die Diebe sind Zechbrüder, die sich das Geld für die Wirtshausrechnung verschaffen, so gut es eben gehen will.

---

1) Vgl. Paris, Littérature française au moyen-âge § 120.

Gleich nach dem Schlusse des Prologs meldet der Kurier Auberon dem König, dafs die Christen in sein Land eingefallen sind. Der König ist sehr erzürnt auf seinen Götzen Tervagant, dafs er das zugelassen habe, trotzdem dafs seine Statue vergoldet worden sei; dann aber beruhigt er sich auf Zureden seines Seneschalls und befragt das Götzenbild über den Ausgang des Krieges; wenn er siegen werde, solle es lachen, wenn er besiegt werde, solle es weinen. Nun lacht und weint es hintereinander; der Seneschall deutet das Lachen auf den künftigen Sieg, das Weinen darauf, dafs der König seinen alten Gott verlassen werde.

Auberon wird nun ausgeschickt, um die Emire mit ihren Heeren herbeizurufen; er unterläfst nicht, sich unterwegs in einem Wirtshause zu stärken, das im weiteren Verlaufe des Dramas noch eine grofse Rolle spielen soll. Nun aber rücken die beiden Heere gegeneinander vor, es entspinnt sich eine furchtbare Schlacht, der Dichter springt aus dem Achtsilbler, der sonst im Drama herrscht, zum Alexandriner über und schildert in herrlich klingenden Versen die gottbegeisterte Tapferkeit der Christen, die in sicherer Hoffnung auf die ewige Seligkeit dem Tode ins Auge schauen. Ein Engel steht ihnen aufmunternd zur Seite. Sie alle unterliegen im Kampfe, aber der Engel verkündet, dafs sie ins Paradies eingehen werden. Die Heiden finden auf dem Leichenfelde nur noch einen alten Biedermann (prudhomme), er kniet vor einem Standbilde des heiligen Nikolaus, den die Heiden wegen seiner Bischofsmütze für einen gehörnten Mahomet halten. Er wird vor den König geführt, der den „häfslichen, alten Kerl“ sehr grob anfährt und wissen will, was das Bild bedeute. Der Prudhomme verkündet nun das Lob des Heiligen, namentlich auch, dafs er ein trefflicher Behüter von Schätzen sei. Der König will probieren, ob diese Lobessprüche berechtigt sind. Er läfst durch den Herold Connart verkündigen, dafs seine Schatzkammer geöffnet und nur durch das Bildnis des heiligen Nikolaus bewacht sei; der Prudhomme wird indes dem Henker Durand übergeben, um gleich zu sterben, wenn sein Schutzpatron die Probe nicht aushält.

Nun kehren wir wieder ins Wirtshaus zurück; der Wirt läfst durch seinen Knecht Raoullet verkündigen, dafs er „ein

feines Weinchen für Kenner" auf Lager hat, das der Ausrufer mit den verlockendsten Worten schildert. Drei Lumpe erscheinen und lassen sich den Wein schmecken, es entspinnt sich eine lang ausgedehnte Kneipscene, natürlich können sie die Zeche nicht bezahlen und beschliefsen, den unbewachten Geldschatz des Königs zu stehlen; der Wirt bietet ihnen seine Dienste als Hehler an. Sie dringen in die Schatzkammer und machen sich mit der schweren Kiste zu schaffen, ähnlich wie im Klosterdrama von Fleury. Der Seneschall erwacht, durch einen bösen Traum geschreckt; er sieht, dafs der Schatz geraubt ist und weckt nun auch den König. Natürlich mufs der Prudhomme büfsen. Er soll hingerichtet werden, erlangt aber noch einen Aufschub von einem Tage und erwartet, vom Engel getröstet und aufgemuntert, die Dazwischenkunft des Heiligen.

Die Diebe haben inzwischen den Schatz wohlbehalten ins Wirtshaus gebracht und zechen fröhlich weiter in einem noch besseren Weine als vorher. Aber kaum sind sie in den Schlaf gesunken, da erscheint ihnen der Heilige; mit energischer Grobheit fordert er sie auf, den Schatz zurückzutragen, sonst stehe ihnen der Galgen in Aussicht. In sehr geängsteter und gedrückter Stimmung tragen sie die schwere Last zurück; einer schlägt zwar vor, sie sollten sich doch erst jeder noch eine Handvoll Goldstücke herausnehmen, aber sie sind doch zu ängstlich; der Haupträdelsführer mufs dem Wirte an Zahlungsstatt seinen Mantel zurücklassen. Der König, hocherfreut über den wiedergewonnenen Schatz, nimmt den Prudhomme in Gnaden auf — natürlich zum grofsen Ärger des Henkers — und beschliefst, seinen alten Glauben abzuschwören. Der Seneschall desgleichen, auch die Emire halten es für Vasallenpflicht, dem Beispiel des Königs zu folgen, bis auf einen, der mit Gewalt gezwungen werden mufs, vor dem Heiligen niederzuknieen. Ob dieses allgemeinen Abfalls erhebt das Götzenbild des Tervagant ein klägliches Geschrei, es wird aber auf Befehl des Königs mit Schimpf und Schande aus der „Synagoge" hinausgeworfen und der Prudhomme stimmt ein Tedeum an, in das die Mitspielenden und wohl auch die Zuschauer einfielen.

Wie man sieht, hat Jean Bodel das Mirakel in völlig eigentümlicher Weise behandelt. Die Geschichten von den Wundern,

mit denen die Heiligen noch lange Zeit nach ihrem Tode die Anhänglichkeit ihrer treuen Verehrer belohnten, mufsten natürlich einem begabten Dichter bei ihrer Darstellung weit mehr Freiheit lassen, als die evangelischen Geschichten und die Geschichten der Heiligen selber. Und da es sich hier meist um die Darstellung von Begebenheiten aus dem täglichen Leben handelt, in die der Heilige helfend eingreift, so war dem Dichter Gelegenheit gegeben, in der Vorgeschichte — bis zu dem Augenblicke, wo das Wunder eintritt — in willkürlichen Zusätzen seiner Fantasie freien Lauf zu lassen oder in breiter Ausführlichkeit ein zeitgenössisches Sittenbild zu entwerfen. Bodel ist, wie es scheint, der erste, der sich dieser Freiheit bediente; er that es in so reichem Umfange, wie kaum ein zweiter nach ihm. Wenn wir sein Drama allein betrachten, könnte es scheinen, als ob die dramatische Dichtung damals auf dem besten Wege gewesen wäre, sich von der kirchlichen Grundform aus zu einer romantischen Kunstgattung im Sinne des späteren englischen und spanischen Dramas zu entwickeln; das ritterliche, das fantastische, die realistisch burleske Darstellung des täglichen Lebens der unteren Volksschichten: das alles erscheint zu einem Ganzen verknüpft. Aber wir hören nichts von einer Fortbildung dieser Richtung. Alle Dramen, die uns noch aus dem 13. — 14. Jahrhundert überliefert sind, behandeln gleichfalls Heiligenmirakel, aber wie sich noch zeigen wird, in einem abgeblafsten konventionellen Stil, ohne die Gelegenheit zu Weiterentwicklung der weltlichen Bestandteile zu verwerten.

Dies zeigt sich, wenn wir das einzige geistliche Drama betrachten, das wir nach Bodels Nikolaus aus dem 13. Jahrhundert besitzen, den Theophilus des Pariser Dichters Rutebeuf,[1] der zur Zeit Ludwigs des Heiligen in Paris lebte († c. 1280). Nach seinen frischen und kecken Dichtungen hätten wir von ihm eine selbständigere und anziehendere Gestaltung des überlieferten Stoffes erwarten dürfen. Aber er war offenbar nicht so con amore bei der Sache wie Jean Bodel; wir gewinnen den Eindruck, als habe der arme Teufel eine Bestellungsarbeit schnell ausgeführt; nicht durch die Ge-

1) ed. Kressner, Rustebuefs Gedichte, Wolfenbüttel 1885 S. 206 ff.

staltung des Stoffes, nur durch die virtuose Versbehandlung ist sein Werk bemerkenswert. Ein innerer Anteil des Dichters verrät sich blofs in einigen monologischen Gefühlsergüssen des Hauptthelden, sonst fliefst die Handlung rasch und seicht dahin. Weltliche oder gar komische Zusätze fehlen gänzlich. Wie es scheint, war sein Stück für einen Puy bestimmt, für eine jener Brüderschaften, die der Marienverehrung und daneben auch der Pflege von Musik und Poesie gewidmet waren. Wir können dies daraus vermuten, dafs wir aus dem folgenden Jahrhundert einige in ähnlichem Tone gehaltene Dichtungen besitzen, bei denen eine solche Bestimmung mit Sicherheit nachzuweisen ist.

Die Legende von Theophilus, die im Mittelalter weit verbreitet war und in neuerer Zeit wegen einer gewissen äufserlichen Ähnlichkeit mit der Faustsage oft erwähnt wird, berichtet uns, wie ein Archidiakonus zu Adona in Cilicien vom Bischof abgesetzt wird und sich dann dem Teufel verschreibt, um sein Amt wieder zu erlangen. Nachdem er jedoch seinen Zweck erreicht hat, bereut er seine Sünde und auf sein inbrünstiges Flehen entreifst Maria dem Teufel die verhängnisvolle Urkunde.

Rutebeuf hat die ganze Begebenheit sehr kurz, in 663 Versen behandelt. Zuerst ein verzweifelter Monolog des abgesetzten Theophilus. Er begiebt sich zum Zauberer Salatin, der ihm die Wiedereinsetzung in seine früheren Ehren verspricht, wenn er Gott abschwören will, und ihn an den Teufel verweist. Da wird ihm doch etwas bänglich zu Mute, die Spielanweisung besagt: ‚Or se depart Theophiles de Salatin et si pense que trop a grant chose en Dieu renoier et dist‘ . . . Der Teufel spricht ihm ironisch Mut ein und nimmt die Urkunde in Empfang, mit der sich Theophilus ihm zu eigen giebt; er unterrichtet ihn in den Pflichten der teuflischen Moral, Hartherzigkeit gegen die Armen und ähnliches und verabschiedet ihn alsdann. Die Wirkung des Bündnisses zeigt sich unmittelbar darauf; der Bischof läfst Theophilus kommen und setzt ihn in seine früheren Würden ein; ein Wortwechsel, den er sogleich ohne alle Veranlassung mit zwei Priestern, Peter und Thomas, beginnt, zeigt ihn uns als hochfahrenden und gewaltthätigen Diener Satans. Dann folgt wieder ein plötzlicher

Übergang: „Hier bekommt Theophilus Reue und kommt in eine Marienkapelle und sagt“ — In wechselnden Versmafsen erhebt er seine Klagen zur Jungfrau Maria; diese will ihn zuerst aus ihrer Kapelle hinausweisen, dann aber begiebt sie sich zum Satan, nimmt ihm kurzer Hand das Vertragsdokument weg und befiehlt ihrem neubekehrten Diener, es dem Bischof zu überbringen, damit er es vor dem Volke verlesen solle. Mit der feierlichen Vorlesung und mit einem Tedeum schliefst das Stück.

Die Wahl des Stoffes war vermutlich bei Rutebeuf mit dadurch bedingt, dafs in den Puys eine Hauptstätte der Marienverehrung war, wie sie sich mit der grofsen religiösen Bewegung des 11. Jahrhunderts mehr und mehr entwickelte und einen so tief eingreifenden Einflufs auf das ganze Denken und Empfinden des Mittelalters gewann. Es ist bekannt, wie in jener Zeit eine Fülle von Wundergeschichten entstand, die berichten, wie Maria denen, die sich ihrem Dienste gewidmet haben, in Not und Gefahr zu Hilfe kommt, wie sie selbst Frevlern und Verbrechern, wenn sie nur der Gottesmutter Ehrfurcht bezeugen, ihren Schutz nicht versagt. Allerdings waren manche Geschichten von Maria als wunderbarer Beschützerin der reuigen Sünder schon aus früheren Jahrhunderten überliefert, so z. B. gerade die Legende von Theophilus; in der Zeit des gesteigerten Kultus der Gottesmutter hat sich jedoch das Marienwunder förmlich zu einem besondern Litteraturzweige entwickelt.[1] Schon Petrus Damiani, der Vorkämpfer der Marienverehrung unter den Asketen des 11. Jahrhunderts erzählt in seinen Predigten von Klerikern, die die Gottesmutter für ihre eifrige Marienandacht belohnt, von anderen, die sie für ihre Vernachlässigung bestraft. Die ältesten Sammlungen von solchen Marienwundern, die bis jetzt bekannt geworden sind, stammen aus dem Anfange des 12. Jahrhunderts; dann verbreitet sich diese Litteratur in lateinischer Sprache und in den Volkssprachen über alle Nationen des Abendlandes.

---

1) Vgl. Benrath in den Theol. Studien und Kritiken 1886 S. 212 ff.; Mussafia, Studien zu den mittelalterlichen Marienlegenden, Sitzungsberichte d. Wiener Akad. hist. phil. Kl. Bd. 113 ff.

Was sich noch von französischen Dramen aus der langen Zeitstrecke von Rutebeuf bis ans Ende des 14. Jahrhunderts erhalten hat, geht, wie wir mit Bestimmtheit annehmen dürfen, auf das Repertoire der Puys zurück und ist gröfstenteils zur Verherrlichung der Gottesmutter bestimmt. Das wichtigste Denkmal ist ein Manuskript unbekannnter Herkunft aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts. Es scheint von Anfang bis zu Ende von einer und derselben Hand geschrieben und enthält in zwei Foliobänden vierzig Stücke. Vor jedem Stücke befindet sich die Darstellung einer Scene in fein ausgeführter Miniaturmalerei.[1]

Von diesen vierzig Stücken sind nicht alle aus den Sammlungen der Marienlegenden entlehnt,[2] doch erscheint in allen die Mutter Gottes in eigner Person. Im Augenblicke der höchsten Not steigt sie hernieder, von Engeln und Heiligen begleitet, stets denen Trost und Hilfe spendend, die ihren Namen gläubig anrufen. So wird sie durch das Flehen des heiligen Basilius bewogen, die Christengemeinde von Caesarea vor der Bedrängnis durch Julian den Abtrünnigen zu retten; einen Kaufmann, der ihr Bild jeden Samstag mit Blumen schmückt, schützt sie im Walde vor räuberischem Überfalle; einem anderen, den ein Jude übervorteilen will, hilft sie durch ihre Wunderkraft seinen Gegner des Betrugs zu überführen. Gern erscheint sie als Beschützerin unschuldig verfolgter Frauen, so in dem Mirakelspiele von der Kaiserin, die in Abwesenheit des Gemahls den Verlockungen ihres treulosen Schwagers widerstanden hatte und dann durch die Verleumdungen des zurückgewiesenen Liebhabers ins Elend hinausgetrieben wird. Maria schenkt ihr ein Kraut, das die Kraft besitzt, alle Aussätzigen

1) Herausg. in 6 vol. von G. Paris und U. Robert für die Société des anciens textes français Paris 1876 ff. Ein 7. Band mit Anmerkungen und Wörterbuch soll nachfolgen. Die Bestimmung für einen Puy ergiebt sich aus den lyrischen Dichtungen, die einzelnen Stücken angehängt sind vgl. Petit I, 122. In No. 36 scheinen mir örtliche Anspielungen auf Paris enthalten zu sein. Ein Bettler will sich von der Pointe Saint Enstasse durch die Hallen nach dem Port Nostre Dame begeben; dio Teufel sprechen von einer schönen Frau in der Rue du Plastre.

2) Aufser den bei Petit nachgewiesenen auch noch der Papst und der Balsam (8) vgl. Mussafia a. a. O. Bd. 115 S. 80, 82.

zu heilen und nach mancherlei Schicksalen kehrt sie unerkannt an den kaiserlichen Hof zurück, wo sie ihrem erkrankten Verleumder Genesung bringt. Hier spielt das Mirakel auf dem Hintergrunde alter und weitverbreiteter romantischer Sagenmotive. In andern Stücken entrollt uns der Dichter ein Bild des Alltagslebens, das er mit manchen anmutigen Zügen ausstattet. Eine Bürgersfrau hat nach langer kinderloser Ehe durch ihr gläubiges Flehen zur Gottesmutter einen Sprößling erhalten; sie badet ihn, aber von Geburtswehen erschöpft, sinkt sie in Schlaf und der Kleine ertrinkt. Man schleppt sie als Kindesmörderin vor das Gericht, die Beteuerungen ihrer Unschuld verhallen wirkungslos vor dem hartherzigen Richter, sie wird zum Feuertod verurteilt. Indes betet ihr Gemahl vor einem Muttergottesbilde, die Heilige steigt vom Himmel hernieder und spricht ihm Trost zu. Als nun die Verurteilte auf ihrem letzten Gange noch einmal ihr kleines Kind sehen will, wird in ihren Armen die Leiche lebendig.

Aber auch die Gattung von Legenden ist stark vertreten, in denen Maria reuigen Sündern als bereitwillige Helferin erscheint. Es ist schon häufig als ein charakteristischer und für unser Gefühl verletzender Zug hevorgehoben worden, mit wie wenig Reue und Buße sich der Himmel in diesen Legenden begnügt. Die Heldin des Mirakels von der Äbtissin hält ihre Klosterfrauen in strenger Zucht, nichtsdestoweniger hat sie selber ein Liebesverhältnis mit ihrem Schreiber. Als sich nun die Folgen zu zeigen beginnen, wird sie von zwei Nonnen, die sie wegen ihrer Strenge hassen, dem Bischof angezeigt, der der Äbtissin melden läßt, er werde zur Untersuchung des Falles ins Kloster kommen. In ihrer Angst und Not fleht die Sünderin zu Maria, die mit den Engeln Michael und Gabriel zu ihr herniedersteigt und ihr zuerst ihren Fehltritt streng verweist, dann aber sich begütigen läßt. Mit deutlichem Hinblick auf die Zuschauer erklärt sie, sie wolle ihr helfen, damit es klar werde, daß ihre treuen Diener auf ihre Hilfe fest vertrauen können und nicht zu verzweifeln brauchen. Darauf leistet sie ihr in den Geburtswehen Beistand und läßt das Kind von den Engeln zu einem Klausner tragen. Der Bischof erscheint; die Hebamme, Dame Bienvenue, untersucht die

Äbtissin — auf der Bühne! — und konstatiert ihre Unschuld. Als nun der Bischof die Verleumderinnen bestrafen will, da gesteht die Äbtissin reuig ihre Schuld und erzählt das Wunder. Zur Belohnung wird sie in ein ansehnlicheres Kloster berufen; das Kind wird beim Eremiten abgeholt, unter dem Vorantritte von zwei Klerikern, Ave Maria singend, verlassen Bischof, Mutter und Kind die Bühne.

Ein anderes Mirakelspiel stellt die Geschichte einer Nonne dar, die sich von ihrem Liebhaber, einem Ritter, aus dem Kloster entführen läfst; sie vermählt sich mit ihm und wird Mutter von zwei Kindern. Dreifsig Jahre leben sie zusammen, da erscheint ihr Maria und redet ihr ins Gewissen. Ihre Reue und Zerknirschung teilt sie auch ihrem Gemahl mit. Sie verlassen sogleich das Haus; ein treuer Knappe nimmt sich der hilflosen Kinder an und führt sie zu ihrem Oheim. Die Nonne wird von ihrer Äbtissin wieder in Gnaden aufgenommen und auch der Ritter begiebt sich in ein Kloster. In solchen Mirakelspielen tritt für uns an die Stelle des eigentlichen dramatischen Interesses die völlig verblüffende Wirkung der Handlung und ihrer sittlichen Voraussetzungen; im Mirakel von der Äbtissin ist der Eindruck ein halb komischer, an anderen Stellen, z. B. wenn die reuigen Eltern ihre Kinder im Stiche lassen, ist der Eindruck ein tief verletzender; doch konnte offenbar der Dichter vollkommen darüber beruhigt sein, dafs durch diese Scene bei seinen Hörern nicht die leisesten Zweifel an der Verdienstlichkeit der frommen Flucht aufkamen. Wir bleiben in dieser schwülen Atmosphäre, wenn wir uns zu den Mirakeln wenden, in denen Maria den frommen Asketen erscheint, die sich ihr in inbrünstiger Kontemplation hingegeben haben. In dem Mirakel vom Bischof (10) erscheint sie dreimal ihrem Diener und überreicht ihm beim drittenmal ein goldenes Gefäfs, gefüllt mit Milch aus ihren Brüsten. Der Eremit Libanius (13) vergeht vor Sehnsucht nach einer Vision. Er ist bereit, sich vom Erzengel Gabriel das linke Auge ausstechen zu lassen, wenn die Jungfrau Maria ihm erscheinen will. Dann opfert er mit Wonne für eine zweite Vision auch das rechte Auge. Als er für eine dritte Vision bereit ist, seine Hand abhauen zu lassen, giebt ihm die Jungfrau sein Augenlicht wieder.

Doch gewinnt sie sich auch unter den Sündern durch ihre hilfreiche Fürbitte neue Anhänger. Der hartherzige Kaufmann Peter wird von drei Bettlern angesprochen, während ihm gerade der Bäcker Brot ins Haus bringt. Er verjagt sie mit harten Worten; da er gerade keinen Stein zur Hand hat, wirft er einem der Bettler ein Brot an den Kopf, das der arme Teufel sich dann auch schmecken läfst. Bald darauf erkrankt Peter und fühlt sich dem Tode nahe; er sieht schon, wie die Teufel beutegierig herbeilaufen, doch sieht er auch, wie vor Gottes Thron Maria zu seinen Gunsten bittet unter Berufung auf das Brot, das er dem Armen zugeworfen hätte, die einzige Wohlthat in seinem Leben. Durch diese Vision wird er ein neuer Mensch; sein ganzes Vermögen widmet er wohlthätigen Zwecken, ja er wallfahrtet ins Morgenland und läfst sich von seinem Diener als Sklaven verkaufen, damit die Kaufsumme gleichfalls für die Armen bestimmt werden könne. Im Sklavenstand gelingt es ihm durch seine Heiligkeit auch seinen Herrn und dessen Tochter zum Christentume zu bekehren.

Viele unter diesen Mirakelspielen können jedoch nicht eigentlich als dramatisierte Marienlegenden bezeichnet werden. Sie sind zum Teil aus dem weltlichen Sagenschatze des Mittelalters herübergenommen und haben erst durch Einfügung einer Marienerscheinung den legendarischen Charakter erhalten. Dies gilt namentlich von einigen der im Mittelalter so beliebten Erzählungen, die von unschuldig verfolgten und verleumdeten Frauen berichten. Dahin gehört das Spiel von Bertha, der Mutter Karls des Grofsen, verwandt mit dem deutschen Märchen vom Gänsemädchen, das Spiel von der verleumdeten Königin von Spanien, eine Variation der Geschichte, die auch Shakespeare im Cymbeline behandelt hat. Hier ist die Marienerscheinung offenbar in das weltlich-romantische Drama nur eingefügt, um die Aufführung im Puy zu rechtfertigen. Ferner behandeln zwei Spiele das oft wiederkehrende Motiv von der Königstochter, die heimlich in die Welt hinauswandern mufs, um vor den unnatürlichen Gelüsten des eigenen Vaters zu entfliehen. Eine von diesen Königstöchtern, Ysabel (37), verkleidet sich als Mann, kommt an den kaiserlichen Hof nach Konstantinopel, verrichtet im Kampfe gegen die Sarazenen Wunder

der Tapferkeit und soll zu ihrem Schreck als Belohnung die Hand der Tochter des Kaisers erhalten. Ein göttlicher Befehl weist sie an, sich ruhig vermählen zu lassen. In der Hochzeitsnacht wird das wunderliche Paar auf Befehl des Kaisers von einem Mönch belauscht. Die Braut läfst sich von Ysabel bereden, das Geheimnis zu bewahren, aber der Mönch hinterbringt alles dem Kaiser. Dieser will die Wahrheit ergründen, indem er den vermeinten Schwiegersohn einladet, in seiner Gegenwart zu baden. Dies geschieht; Sankt Michael nimmt auf Gottes Geheifs die Gestalt eines weifsen Hirsches an, kommt an die Badestelle und spricht Ysabel Mut zu. Durch göttliche Veranstaltung hält der Kaiser Ysabel für einen Mann. Nun soll der Mönch bestraft werden; Ysabel tritt jedoch mit einem offenen Geständnis dazwischen und der Kaiser ist sogleich bereit, seine Hand dem ehemaligen Schwiegersohne anzubieten. Da nun Ysabels königlicher Vater gleichfalls hinzukommt, ist auch ein Mann für die Kaisertochter gefunden und der Hochzeitszug setzt sich sogleich unter Vorantritt der Spielleute in Bewegung.

Auch die Geschichten von Chlodwigs Bekehrung zum Christentume und von der Bestrafung seiner rebellischen Söhne werden als Marienmirakel vorgeführt, ebenso die fabelhafte Erzählung von Robert dem Teufel. In derselben Weise sind mehrere Legenden behandelt: die vom Papst Silvester, der den Kaiser Konstatin vom Aussatz heilt und ihn sowie seine Mutter und zwei heidnische Kleriker bewegt, vom Götzen Mahomet abzufallen, die vom heiligen Arzt Pantaleon, von Barlaam und Josaphat und andere mehr. Ein Spiel von St. Ignatius ist zur Aufführung am Tage dieses Heiligen bestimmt.

Man wird mit Erstaunen bemerken, welche reiche Fülle von neuen Motiven, welche Buntheit und Mannigfaltigkeit des Inhalts dem geistlichen Schauspiele durch die Marienwunder zugeführt wurde. Das religiöse Element war in diesen Stoffen von der Art, dafs es in der Hand eines wahrhaften Dichters in keiner Weise die freie dramatische Entfaltung zu behindern brauchte. In die romantischen Dramen konnte es sich ungezwungen einfügen, in den bürgerlichen trat es mit den Scenen aus dem Alltagsleben in einen wirkungsvollen Gegen-

satz. Allerdings ist das alles nicht zu voller Wirkung ausgestaltet. In den meisten Fällen ist die Übertragung des Stoffes aus der erzählenden in die dramatische Form durchaus mechanisch. Der Verfasser[1] denkt nicht daran, das wesentliche durch eingehendere Darstellung herauszuheben. Im Nu steigen die bösen Gedanken auf und werden zur That, ebenso rasch tritt dann auch Bekehrung und Besserung ein. Über die inneren Konflikte geht man in diesen Stücken so rasch als möglich weg. Im Spiele von Amicus und Amelius erfährt Amelius, dafs er seinen Freund und Lebensretter vom Aussatze heilen kann, wenn er den Kranken mit dem Blute seiner Kinder abwäscht. Während ein Epos, das dieselbe Sage behandelt, uns ein Gemälde vom Seelenkampfe des Amelius entwirft, entschliefst er sich im Drama ohne weiteres, seine Söhne zu töten. Nur an wenigen Stellen verweilt der Dichter bei derartigen Situationen; bemerkenswert ist namentlich der Monolog im Spiele von der Kaiserin, wo der ehebrecherische Bruder uns darlegt, wie er vergeblich seine Gelüste bekämpft: sein Geist ist in den Netzen des Désir verstrickt, Souvenir verschwindet aus seinem Innern, Regard führt sein Herz zu der angebeteten Schönen.

Dafs der Dichter mitunter in eine unnötige Weitschweifigkeit verfällt, hängt mit dem Versmafse zusammen.[2] Er bedient sich im allgemeinen des achtsilbigen Verses; am Schlusse jeder Rede steht jedoch ein viersilbiger Vers, der mit dem achtsilbigen Anfangsverse der folgenden Rede reimt. Dies System ist durch alle Stücke mit Ausnahme des ersten durchgeführt. Für die Einstudierung der Stücke war das jedenfalls eine grofse Bequemlichkeit, die Stichwörter mufsten sich sehr leicht dem Gedächtnisse einprägen. Doch wird es dadurch oft dem Dichter schwer gemacht, ein Ende zu finden, auch wenn es sich um eine völlig gleichgültige und nebensächliche Angelegenheit handelt. Eine Scene aus dem Spiel vom König Thierry möge

---

1) So sage ich der Einfachheit wegen anstatt „der Verfasser resp. die Verfasser“.

2) Vgl. die kurze und treffende Charakteristik bei Gaston Paris, Litt. franç. § 168. Über Amicus und Amelius vgl. Petit 2, 286.

dies beweisen und zugleich auch einen Begriff vom Versmafse geben. Wirt und Wirtin verabschieden sich von dem Notar, den sie mit Anfertigung eines Testaments beauftragt haben.

Le Tabellion.

Un instrument vous en feray
Bon et bel, que vous porteray
Ja: souffist il?

L'Ostellière.

C'est bien dit, maistre Pierre, oil
Or soit, nous vous attenderons,
Et de vous congié prenderons
Pour maintenant.

Le Tabellion.

Alez, je vous enconvenant
A vous iray.

L'Ostellier.

Bien est, e je vous paieray
Si con direz tres volontiers
Si qu'il ny fauldra point de tiers
Entre nous estre.

L'Ostellière.

Nous avons donc fait. A Dieu, maistre!
Ralons men, sire.

L'Ostellier.

Aussi le vouloie je dire
Or sus, marchiez.

L'Ostellière.

Voulentiers, sire, ce sachiez
Legierement.

Doch sehen wir den Dichter auch öfters über einen längeren Zeitraum resolut hinwegspringen. Nachdem die Nonne sich vom Ritter hat entführen lassen, wird ihre Abwesenheit im Kloster entdeckt und die Äbtissin unterredet sich mit einer Schwester über die plötzliche Flucht. Dann sagt gleich der Ritter zu seiner Geliebten

Doulce amie, espousé avons
Et esté si lonc temps ensemble
Que deux enfans, si com me semble
Avez de moi qui sont ja grans.

Ansprechende Züge finden sich vor allem in der Darstellung der einfachsten menschlichen Beziehungen: der Schmerz der Mutter an der Leiche ihres Kindes, der Gemahlin, die ihren Mann tot vor sich liegen sieht. Auch Typen aus dem kleinbürgerlichen Leben sind dem Verfasser gelungen: der Mann, der auf die Felder hinausgeht, der geschwätzige Gevatter, der der Frau Guibour erzählt, was für Gerüchte über sie in der Stadt umlaufen. Aber daneben finden sich manche Charakterzüge, die uns nicht ansprechen und entweder auf die benutzten Quellen oder auch auf die Verschiedenheit der Weltanschauung zurückzuführen sind. Neben den Beispielen von der Nonne und der Äbtissin sei hier nur noch eines aus dem Spiel von St. Wilhelm in der Wüste erwähnt. Wilhelm von Aquitanien hat sich in die Wüste zurückgezogen, um Bufse zu thun. Ein Ritter kommt zu ihm und bittet ihn flehentlich, wieder in sein Land zurückzukehren, das durch die Abwesenheit des Herrschers in einen trostlosen Zustand versetzt ist; die Armen und Schwachen sind der Ausbeutung und den Gewaltthaten ohne Rettung preisgegeben, die Habe der Witwen und Waisen, die Ehre der Jungfrauen ist vor Bösewichtern schutzlos. Als nun Wilhelm auf diese Schilderung hin einen Augenblick an die Rückkehr denkt, wird er von Gott zur Strafe mit Blindheit geschlagen.

Indes zeigt sich in diesen Stücken ein Gegensatz, der uns im Mittelalter, namentlich in der bürgerlichen Gesellschaft des späteren Mittelalters häufig genug entgegentritt: auf der einen Seite strenge Religiosität, auf der anderen scharfe satirische Beobachung der Fehler und Schwächen der Geistlichkeit, eine Satire, die auch das Oberhaupt der Kirche nicht verschont. Hindeutungen auf die Habsucht der Kurie begegnen uns zu wiederholten Malen. Gleich im ersten Stück der Sammlung treten die trinkgeldsüchtigen Thürhüter auf, die sich zwischen die Gläubigen und den Papst drängen. Das achte Spiel dreht sich um die Geldgier eines Papstes. Ein frommer Christ hat seinem Erben die Pflicht auferlegt, in St. Peter zwei Lampen mit kostbarem Balsam in Brand zu halten; der Erbe ist bereit die Verpflichtung durch Zahlung einer Geldsumme an den Papst abzulösen. Dieser verlangt zuerst dreihundert Silberstücke, giebt sich

aber schliefslich mit zweihundert zufrieden; freilich hat er dann wegen dieses Handels noch schwere Seelenqualen auszustehen. Im Spiel von der Königstochter von Ungarn ist der Papst mitsamt den Kardinälen sogar bereit, zu der Ehe des Vaters mit der Tochter seine Zustimmung zu erteilen. Das Thema von den galanten Abenteuern der Mönche wird freilich nur einmal (13) gelegentlich berührt.

Dafs das komische Element in so geringem Mafse hervortritt, ist wohl aus dem rasch vorwärts eilenden Gang der Handlung und der Abneigung gegen detailliertes Ausmalen zu erklären. Am ehesten zeigt sich noch das komische in einzelnen Teufelsscenen. Die armen Teufel sind ja ohnehin in den meisten dieser Stücke nicht ernsthaft zu nehmen, fast immer wird ihnen ihre Beute abgejagt. Natürlich können sie die Jungfrau Maria nicht leiden, sie nennen sie nicht bei ihrem rechten Namen, sondern Maroie oder ‚la rousse Marion‘; als im Prozefs um eine Seele Maria vor dem Richterstuhl des Sohnes Recht behält (1), meinen sie, der Sohn habe Angst vor Prügeln. Mitunter benehmen sie sich auch ganz coulant; der Mutter, die ihnen vor der Geburt ihr Kind verschrieben hatte, verlängern sie zweimal den Ablieferungstermin. Den Einsiedler Wilhelm versucht auch Satan in der Gestalt von Wilhelms Vater zur Rückkehr in sein Land zu bewegen; als Wilhelm unerschütterlich bleibt, nimmt Satan seine wahre Gestalt an und prügelt ihn durch. In dem Spiele von der Geburt und Kindheit Jesu, dem einzigen, das auf biblischer Grundlage beruht, sind die Doktoren im Tempel mit komischen Zügen ausgestattet; sie wollen sich um den Burschen, der sie so beschämt hat, nicht weiter kümmern und ihren Ärger vertrinken.

Was die Anlage der Stücke betrifft, so kehren gewisse Eigentümlichkeiten regelmäfsig wieder. In den meisten Stücken kommt eine Predigt vor, entweder zur Eröffnung oder auch in den Lauf der Handlung verflochten, mit der sie jedoch gewöhnlich nicht in notwendigem Zusammenhang steht; sie ist zugleich auch an die Zuhörer gerichtet. Nur einmal, in Barlaam und Josaphat, dient die Predigt zur Bekehrung der Heiden, die im Stücke auftreten. Dafs die Erscheinung der Jungfrau Maria oft nur äufserlich eingefügt ist, sahen wir bereits.

Im Spiel von Sankt Valentin hat sie blofs im Auftrage ihres Sohnes dem Heiligen den Befehl zu übermitteln, dafs er sich zu einem kranken Knaben nach Rom begeben solle. Wenn ein Stück beendigt ist, dann verlassen die Darsteller in feierlichem Zuge die Bühne; oft wird dies in den letzten Worten ausdrücklich hervorgehoben, etwa in der Art, dafs eine Person des Stückes die übrigen auffordert sich zu einem Dankgottesdienst in die Kirche zu begeben. Manchmal werden auch Spielleute herbeigerufen, um den Zug zu eröffnen: Icy jouent les menesterez et s'en va le jeu. Bei Aufführungen in der Kirche oder im Freien war ein solcher Abschlufs nicht nötig; die Schlufsprozession in den Marienmirakeln ist wohl dadurch zu erklären, dafs diese Stücke in einem Saale dargestellt wurden, in welchem die Festversammlung auch nach dem Spiele noch vereinigt blieb. Ein Vorhang wurde damals noch nicht angewendet. Im übrigen ist die Anordnung des Schauplatzes, wie dies auch schon bei Jean Bodel der Fall war, dem kirchlichen Drama entlehnt. Der Umfang schwankt zwischen 761 Versen (Maria erscheint einem Bischof) und 3502 Versen (die Königstochter Ysabel), das längste Stück ist mithin um die Hälfte gröfser als die meisten französischen Tragödien des klassischen Stils. Die Personenzahl schwankt zwischen 10 und 47. Die Darsteller waren vermutlich Mitglieder des Puy, der Dichter wird wohl dem weltlichen Stande angehört haben, ebenso wie Jean Bodel oder Rutebeuf, der als verheirateter Clerk nur äufserlich mit dem geistlichen Stande zusammenhing.

Aufser den Stücken dieser grofsen Sammlung giebt es noch zwei Marienmirakel, die im wesentlichen in demselben Stile gehalten sind, aber nicht in ihrer ursprünglichen Form, sondern in Drucken des 16. Jahrhunderts vorliegen. Eines darunter behandelt eine Geschichte, die in unserer Zeit durch die liebenswürdige Darstellung in Gottfried Kellers sieben Legenden wieder erneuert worden ist: Ein Ritter, der sein Gut verprafst hat, läfst sich vom Teufel aus der Not helfen und verspricht ihm dafür seine Frau nach sieben Jahren. Als der Termin abgelaufen ist, nimmt Maria die Gestalt der Frau an und zwingt den Teufel die Vertragsurkunde wiederzugeben.

Von anderen Mirakel-Aufführungen wissen wir blofs durch Nachrichten in Chroniken oder Urkunden. 1290 und 1302 wurde von Bürgern der Stadt Limoges auf dem Kirchhof von St. Martialis ein Spiel von den Wundern dieses Heiligen aufgeführt;[1] es sind das die ersten bestimmt datierbaren Aufführungen auf französischem Boden. Um das Jahr 1384 spielten die Bürger von Aunai ein Theophilusmirakel, vielleicht auf Grund der Bearbeitung des Rutebeuf. Die Aufführung eines Spiels von St. Katharina in Lille 1351 scheint schon in Formen vor sich gegangen zu sein, wie sie für die folgende Epoche charakteristisch sind.

Auch auf dem provenzalischen Sprachgebiet können wir verfolgen, wie in diesem Zeitraum die Volkssprache an die Stelle der lateinischen trat; nach den spärlichen Denkmälern zu schliefsen, scheint es jedoch, als ob hier keine so selbständigen und mannigfaltigen Neubildungen hervorgetreten seien wie im nördlichen Frankreich. Von den provenzalischen Dreikönigspielen, welche die Gräfin Garsenda von Sabran c. 1200 auf ihrem Schlofs zu Aix veranstaltet haben soll,[2] ist uns nichts näheres bekannt. Von einem provenzalischen Drama des 13. Jahrhunderts, das gleichfalls dem Weihnachtscyklus angehört haben mufs, ist blofs ein Bruchstück erhalten, das zu der Rolle des alten Morena, eines Ratgebers des Königs Herodes gehört;[3] Morena macht den Vorschlag, alle Kinder unter drei Jahren umbringen zu lassen. In die Zeit um 1300 wird ein provenzalisches Weihnachtsspiel[4] gesetzt, das in 664 Versen die Hochzeit Marias und die Geburt Jesu vorführt. Ein ziemlich dürftiges Machwerk, die Verlobungsscene sucht der Verfasser dadurch zu beleben, dafs er einer Person seines Dramas, dem Neidischen ein paar schale Späfse über den abgelobten alten Joseph in den Mund legt; mit der Geburt verbindet er die

1) Vgl. Thomas, Romania 13, 412.

2) Hartmann S. 87. nach einer als Manuskript gedruckten Abhandlung Balaguers.

3) Vgl. G. Paris, Romania 4, 153.

4) In zwei Handschriften erhalten; ed. P. Meyer. Romania 14, 496 ff.

Wundergeschichte von Anastasia, dem Mädchen ohne Hände, das durch die Berührung des Jesuskindes geheilt wurde.

Von einem Spiel, das in Toulon 1333 um die Weihnachtszeit aufgeführt wurde, wissen wir aus einem Personenverzeichnis mit den beigeschriebenen Namen der Darsteller. Danach mufs das Stück die Geschichte Marias von der Kindheit bis zur Vermählung, sodann die Geburt mit den apokryphen Geschichten von Anastasia und den zwei Hebammen und endlich die Anbetung der drei Könige und den bethlehemitischen Kindermord enthalten haben.[1]

Aus dem Ostercyklus hat sich ein so umfassendes Drama erhalten, wie es bis jetzt in der nordfranzösischen Litteratur dieses Zeitraums nicht nachgewiesen ist. Es beginnt mit der Heilung des Blinden und führt hierauf die Ereignisse der heiligen Woche vor: Vertreibung der Wechsler, Einzug in Jerusalem (in dieser Reihenfolge), dann die Passion, die Höllenfahrt, die drei Frauen am Grabe, Jesus als Gärtner und in Emaus und der ungläubige Thomas. Dies Spiel ist in zwei bis jetzt ungedruckten Fassungen erhalten, einer katalanischen und einer provenzalischen aus dem 14. Jahrhundert.[2] Der katalanische Text gilt für den ursprünglicheren. Das Stück repräsentiert etwa dieselbe Entwicklungsstufe wie das St. Galler Passionsspiel. Freilich ist es nicht so summarisch, andererseits ist es aber auch nicht so angeschwollen wie die späteren Spiele dieser Art: etwa 2500 Verse. Es besteht fast ganz aus paarweise gereimten Kurzzeilen, unter den mitgeteilten Proben befindet sich nur eine lateinische Gesangsstelle. Der Stil wird als ernsthaft, aber nicht als besonders ausdrucksvoll bezeichnet. Das komische Element fehlt gänzlich, die Marterscenen sind kurz gehalten und von legendarischen Erzählungen scheint blofs die wunderliche Vorgeschichte des Judas Ischarioth hereingezogen zu sein. Das Klagelied der Marien erinnert,

1) Revue des sociétés savantes VIII, 259. Maria wurde als Kind von einem kleinen Mädchen, als Jungfrau von einem jungen Mann dargestellt.

2) Die folgenden Mittheilungen beruhen auf der Inhaltsangabe Sepets in der Zeitung Union vom 28. März 1880. Über den katalanischen Text vgl. Chabeneau, Revue des langues romanes 17, 301 ff.

wie bereits Sepet bemerkt hat, an den Text des Mysteriums von Tours.[1]

Ferner haben wir aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts das vereinzelte Beispiel eines provenzalischen Legendendramas. Die Heldin ist die heilige Agnes, die siegreich allen Versuchungen widersteht, in die sie, die Gottesbraut, zuerst durch einen verliebten Jüngling, sodann durch dessen Vater, einen heidnischen Präfekten geführt wird. Auch dies Drama ist rein provenzalisch, nur die Bühnenanweisungen sind lateinisch; doch wird die Handlung unterbrochen durch zahlreiche Gesänge, die gröfstenteils auf die Melodien von weltlichen Liedern gedichtet sind. Die Reimbrechung wird hier nicht angewendet. Das Stück ist am Anfang unvollständig; die ersten Worte spricht der Jüngling, der vor Liebe krank darniederliegt. Sein Vater will die standhafte Jungfrau bestrafen, indem er sie in ein öffentliches Haus des Lasters führen läfst und den Wüstlingen preisgiebt. Der Ausrufer erscheint zu Pferde und ruft alles Gesindel herbei. Doch wird die Heilige wunderbar geschützt; sie bekehrt die Inwohnerinnen des Hauses, die sich dann auf die Mitte des Schauplatzes (campus) begeben und einen Lobgesang anstimmen, ebenso bekehrt sie die rohen Soldaten, die ins Haus eindringen. Der Jüngling, der ihr Gewalt anthun will, wird vom Teufel in die Hölle geschleift. Die Handlung spielt wie in den meisten Legendendramen zugleich auf Erden, im Himmel und in der Hölle; auf das Gebet der Heiligen schickt Gott den Engel Raphael in die Hölle, der die Seele des Jünglings aus einem siedenden Kessel heraushold und mit dem Körper wieder vereinigt. In diesem ersten Teile kommt die merkwürdige legendarische Erzählung nicht übel zur Geltung; die Art, wie der Dichter die Legende in Handlung überträgt, ist, wenn man von dem geringeren Umfange absieht, im wesentlichen dieselbe, wie im späteren Mittelalter.

1) Ay senher Dious, ver payre glorios,
Quo rezemist dol tien sanc presios
Puis que tu fust mort en la Crotz per nos
Ay! Dieus! ta grans son mas dolors!

Noch weniger als in Deutschland und Frankreich sind wir in England imstande, uns die Entwicklung des geistlichen Dramas in den ersten Zeiten nach der Loslösung von den ursprünglichen liturgischen Formen klar vorzustellen. Dafs sich auch hier neben den dramatischen Liturgien Spuren des Klosterdramas finden, haben wir bereits gesehen. Im 12. Jahrhundert, also in der Epoche, in welcher anderwärts sich der Übergang zum Nationaldrama zu vollziehen begann, herrschten in der englischen Litteratur völlig eigenartige Verhältnisse. Das angelsächsische Volkstum war zu Boden geworfen, die französisch redenden Eroberer hatten im Staatsleben wie in der Litteratur die Führung übernommen. Und so war es wohl auch die französische Sprache, die auf englischem Boden zuerst der lateinischen ihre Alleinherrschaft im Drama streitig machte. Sind doch die ältesten französischen Dramen: Adam und die Auferstehung nach der gewöhnlichen Annahme hier entstanden. Dafs die geistliche Dramendichtung weit verbreiteter gewesen sein mufs, als wir jetzt übersehen können, ergiebt sich aus einer oft erwähnten Stelle im Leben Thomas Beckets von William Fitz-Stephen (c. 1180). Der Verfasser citiert den pseudo-virgilischen Vers, in welchem von den ‚spectacula‘ in der Stadt Rom die Rede ist nnd bemerkt im Anschlufs daran, London habe anstatt der spectacula theatralia, anstatt der scenischen Spiele andere, heiligere Spiele: Darstellungen der Mirakel, welche die heiligen Bekenner vollbrachten oder der Leiden, in denen sich die Standhaftigkeit der Märtyrer glänzend offenbarte.[1] Vermutlich handelt es sich hier um Aufführungen in anglo-normannischer Sprache, und es scheint, dafs wie auf französischem, so auf englischem Boden in der Epoche nach dem Eindringen der Volkssprache die Stoffe aus der Heiligenlegende vor denen aus der biblischen Geschichte bevorzugt wurden. Unter den Mirakeln können wohl auch solche gemeint sein, die die Heiligen nach ihrem Tode vollbrachten; dramatisierte Martyrien, wie sie in späterer Zeit so häufig vorkommen, werden hier

1) Fitz-Stephen ed. Giles, Thomae Cantuariensis vita etc. Oxonii 1845 1, 178. Zur Geschichte des pseudo-virgilischen Verses vgl. Roth, Germania 4, 298.

zum erstenmal erwähnt. Jedenfalls ist von diesen Spielen nichts auf uns gekommen; wir sahen bereits, dafs die einzigen erhaltenen normannischen Dramen aus dieser Zeit dem Weihnachts- und Ostercyklus angehören.

Das nämliche gilt für das 13. Jahrhundert, für die Zeit, in welcher das einheimische angelsächsische Element in der Litteratur wieder die Oberhand gewann. Etwa um die Mitte dieses Jahrhunderts entstand die „Verheerung der Hölle" (Harrowing of the Hell), eine blofs 244 Verse umfassende dialogisierte Darstellung von Christi Höllenfahrt, die man gewöhnlich als das älteste Drama in englischer Sprache betrachtet. Die bekannte Scene aus dem Ostercyklus, wie Christus die Erzväter aus der Hölle befreit und den Teufel fesselt, erscheint hier verbunden mit einer juristischen Streitscene, die sich in mannigfaltigen Variationen durch die mittelalterliche Litteratur hindurchzieht: Satan sucht nachzuweisen, dafs Christus nicht berechtigt sei, die Seelen dem Höllenreiche abwendig zu machen, die ihm von rechtswegen gehören. Dieser Streit, mit welchem sich bereits Hugo von S. Viktor († 1141) in seinen Erläuterungen zu den Psalmen beschäftigt, gab in späterer Zeit mehreren juristischen Schriftstellern einen willkommenen Anlafs, ihre Gelehrsamkeit und ihren Scharfsinn zu zeigen; gewöhnlich wird der Schauplatz in den Himmel nach vollbrachtem Erlösungswerk verlegt. In Verbindung mit der Höllenfahrt erscheint der Rechtsstreit auch noch in einem unvollständig erhaltenen italienischen Gedichte, gleichfalls in dialogischer Form, aber in der handschriftlichen Überlieferung um ein Jahrhundert später.[1] In beiden Gedichten bietet Satan dem siegreichen Erlöser einen Vergleich an, der aber nicht angenommen wird. Bei dem italienischen Dichter ist in dem eigentlichen Rechtsstreite das Hauptargument Satans, dafs er für sein Eigentumsrecht auf die menschlichen Seelen die Verjährung geltend machen könne,[2] worauf dann Christus erwidert, die Verjährung sei durch die wiederholten Erscheinungen der Propheten unter-

1) Mit lehrreichen Anmerkungen herausg. v. Roediger, contrasti antichi, Firenze 1887 S. 60 ff.

2) Ebenso bei Hugo v. S. Viktor a. a. O. cap. XII (zu Ps. 15).

brochen; im englischen Gedicht dreht sich der Streit um das angebliche Recht, das Satan durch den Apfelbifs erworben habe. Beide Motive sind natürlich nicht von den Dichtern selber erfunden. Ob die englische und die italienische Dichtung etwa auf eine gemeinsame Quelle zurückgehen, läfst sich bei dem gegenwärtigen Stande der Forschung nicht feststellen.

Zu Anfang des englischen Gedichts steht ein lehrhafter Prolog, sodann erscheint Christus an der Höllenpforte und es entspinnt sich zwischen ihm und Satan die Disputation über die Rechtsfrage; Christus bleibt Sieger. Vergebens droht Satan, er wolle von einem Menschen zum andern gehen, um sich für die geraubten Seelen Ersatz zu schaffen; er wird in der Hölle festgebunden, so dafs in Zukunft nur die kleinen Teufel zu den Menschen herauf kommen können.[1] Der Höllenpförtner flieht; Adam und Eva, Abraham, David, Johannes der Täufer, Moses begrüfsen den Erlöser. Zum Schlufs ergreift wieder der Verfasser das Wort und fleht den Heiland an, dafs er uns nicht der Hölle verfallen lasse.

Diese ganze Handlung entwickelt sich vor uns sehr kurz und rasch und ohne eigentliches dramatisches Leben; jeder sagt sein Sprüchlein auf, nirgends greift der Reim aus einer Rede in die andere hinüber. Anweisungen für die scenische Darstellung fehlen gänzlich; der Zusammenhang mit dem liturgischen Texte, der anderwärts in der Höllenfahrtsscene deutlich hervortritt, ist hier nirgends erkennbar. Es erscheint mir sehr zweifelhaft, ob die allgemein acceptierte Ansicht berechtigt ist, dafs wir es hier mit einem Drama zu thun haben.[2] In der ältesten Handschrift beginnt der Prolog: „Ich will Euch berichten, wie Christus die Hölle beraubte“, in der zweitältesten „Hört mir alle zu, ich will Euch einen Streit von Christus und Satan erzählen“; aufserdem leitet in dieser Handschrift der Prologsprecher zu den folgenden Worten Christi über, in-

---

1) S. o. S. 119.

2) Schon Wright (Chester Plays I, S. XIV, vgl. Mall S. 47) hat seine Zweifel an dem dramatischen Charakter des Gedichts ausgesprochen; er fand wohl deshalb keinen Beifall, weil er in demselben Zusammenhange das unzweifelhaft dramatische Gedicht ‚de Clerico et puella‘ gleichfalls für undramatisch erklärte.

dem er sagt: „Als Christus zur Hölle kam, sprach er, wie ich Euch berichten will.“ Ebenso schliefst der Prolog in der jüngsten Handschrift. Die Spielanweisungen vermifst man durchaus nicht; der Zusammenhang ist auch ohne sie vollkommen klar, die Zwischenbemerkungen, die in der ältesten Handschrift den Dialog unterbrechen, sind gewifs nicht als Spielanweisungen aufzufassen, mehrmals sind sie mit dem eigentlichen Dialog durch den Reim verbunden.[1] Die beigeschriebenen Personennamen sind überflüssig. Es ergiebt sich überall aus dem Zusammenhange, wer das Wort hat, die Erzväter stellen sich selber vor. Alles spricht dafür, dafs das Stück bestimmt war, von einem einzelnen Sprecher mit Stimmenwechsel vorgetragen zu werden, eine Kunst, die nicht nur in lateinischer Sprache, sondern, wie wir sehen werden, auch in den Volkssprachen geübt wurde, allerdings mehr im Kreise der weltlichen, als in dem der geistlicheu Litteratur. Die Möglichkeit ist nicht ausgeschlossen, dafs der Verfasser eine bereits vorhandene Scene für seine Zwecke verwertet hat;[2] in der vorliegenden Gestalt ist jedoch die „Verheerung der Hölle“ unter keinen Umständen als ein Werk zu betrachten, das zur Aufführung durch mehrere Personen bestimmt war.

„Etwa ein Menschenalter später“, soll nach ten Brink (II, 253) ein Spiel von Jakob und Esau gedichtet sein, das uns jetzt blofs noch als ein Bestandteil der Towneley Mysteries aus dem 15. Jahrhundert erhalten ist und das hier in der That durch die kurze, sprunghafte Art der Darstellung und durch die einfache Versbehandlung (paarweis gereimte Kurzzeilen) von seiner Umgebung absticht. Wenn diese Datierung richtig ist, so hätten wir hier das einzige englische Drama, das noch ins 13. Jahrhundert zurückreicht; der Inhalt scheint auf einen Zusammenhang mit den Prophetenspielen hinzudeuten.

Von Mirakelspielen hat sich aus diesem Zeitraume nichts erhalten. Trotzdem ist es sicher, dafs auch diese Gattung weiter

1) z. B. V. 71: thenne spak ihesu the king:
Stille be thu lording etc.
Allein betrachtet würde das kein Argument sein; s. o. S. 99, Keller Nachl. S. 225.

2) Dafür könnte vielleicht noch angeführt werden, dafs einige Zeilen in dem Collectiv-Mysterium von Coventry wiederkehren (vgl. Mall S. 51 f.).

fortblühte.[1] Und zwar ohne Zweifel in englischer Sprache und mit einer entschiedenen Hinneigung zur Verweltlichung, wie sie ja bei diesen Stoffen nahe liegen mufste. Ein merkwürdiges Zeugnis hierfür bietet uns der Manuel des péchés von Wilham de Wadington, der vermutlich gegen Ende des 13. Jahrhunderts entstand und schon 1303 aus dem unbeholfenen Anglonormannisch des Verfassers ins Englische übertragen wurde. Wilham kommt bei Besprechung des Lasters der Faulheit auch auf die unnützen Zerstreuungen zu reden und nachdem er die Turniere behandelt hat, spricht er von einer andern Thorheit, die die närrischen Kleriker ausgedacht hätten und die man Mirakel zu nennen pflegte. Gegen das liturgische Drama hat Wilham nichts einzuwenden, ganz im Sinne der glossa ordinaria billigt er es ausdrücklich, dafs man beim Gottesdienste in würdiger Weise um die Andacht zu fördern (chastement, pur plus aver devociun), die Grablegung und die Auferstehung darstelle.[2] Aber die Darstellungen auf Strafsen und Kirchhöfen, wo die Kleriker sich mit Masken ausstaffierten und Pferde und Rüstungen zusammenborgten, hält er für Sünde und Sacrilegium, er verdammt die Darsteller wie die Zuschauer.

Im Laufe des 14. Jahrhunderts entwickelt sich in England eine neue dramatische Gattung, von der noch späterhin die Rede sein wird. Von ein paar kleineren Dramen, die aus dieser Zeit erhalten sind, erscheint es zweifelhaft, ob wir sie nicht als Bruchstücke aus gröfseren Spielen zu betrachten haben. Das Spiel vom Alten Testament, das die Chorsänger der St. Paulskathedrale zu Weihnachten 1378 aufführten, war vermutlich eine weitere Ausführung des alten Prophetenspiels, in der Art, wie sie uns in Regensburg und in Riga schon begegnet sind.[3]

1) Matthäus Paris c. 1240 sagt, bei der Aufführung in Dunstaple (s. o. S. 103) habe es sich um eins der Spiele gehandelt ‚quos miracula vulgariter appellamus‘.

2) S. o. S. 101; vgl. Histoire littéraire de la France 28, 188 ff. Die englische Übersetzung des Robert Mannyng (die betr. Stelle öfters abgedruckt u. a. bei Marriott S. XXIII) erwähnt aufserdem auch noch das Weihnachtsspiel als erlaubte dramatische Feier.

3) Über ein englisches Josephsdrama aus dieser Zeit s. o. S. 75.

Viertes Buch.

Die geistlichen Spiele des ausgehenden Mittelalters.

In der Zeit des ausgehenden Mittelalters, aus welcher uns im Gegensatz zum 13. und 14. Jahrhundert eine reiche Fülle von Texten und Aufführungsberichten vorliegt, sehen wir das geistliche Drama in Frankreich, Deutschland und England in eine neue Phase eintreten. Es ist dies im Städtewesen aller drei Länder die Zeit eines mächtigen Aufschwungs und gehobenen Selbstbewufstseins, das in stolzen Kirchen- und Rathausbauten, wie in prunkvollen öffentlichen Festlichkeiten zum Ausdruck kam. Die geistlichen Spiele, die schon längst nicht mehr auf das Innere der Kirchen beschränkt waren, erhielten in den öffentlichen Plätzen einen glänzenden Hintergrund; sie möglichst reich und mannigfaltig zu gestalten, wurde eine Ehrensache für Behörden und Bürgerschaft. Die Zahl der auftretenden Personen und der Zuschauer wurde immer gröfser, die Texte immer ausgedehnter, gewöhnlich reichte ein Tag zur Darstellung nicht mehr aus. Die grofsen Aufführungen auf den Marktplätzen gehören mit zu dem glänzenden, farbenreichen Bilde, das uns vor Augen schwebt, wenn wir an das Städtewesen des späteren Mittelalters denken.

Man pflegt die grofsen Dramen des ausgehenden Mittelalters in Frankreich als Mysterien (Mystères) zu bezeichnen. Zum erstenmal finden wir diesen Ausdruck in dem später zu erwähnenden Privileg König Karls VI. von 1402 angewendet; wo indes ‚Misterre‘ geschrieben wird; allgemeine Verbreitung fand das Wort erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. In

seiner Anwendung bei den Zeitgenossen erscheint es nicht als ein scharf abgegrenzter Begriff, sowenig wie Moralité, Farce, Sotie und andere Kunstwörter der mittelalterlichen Bühnensprache. In Deutschland behalf man sich auch weiterhin mit dem alten Ausdruck ‚spil' (ludus), in Frankfurt wird 1467 zum erstenmal für ein Passionsspiel der klassische Ausdruck tragoedia passionis angewendet.[1] Ebenso hat man in England an der Bezeichnung ‚play' festgehalten; doch haben dort in neuerer Zeit die Litterarhistoriker das Wort Mysterien (Mysteries) aus Frankreich entlehnt.[2] Und in der That bietet es sich uns bequem dar, um die grofsen geistlichen Spiele, wie sie sich in den drei Ländern in der letzten Zeit des Mittelalters entwickelt haben, mit einem zusammenfassenden Worte zu bezeichnen. Es stammt vermutlich nicht von Mysterium, Geheimnis, sondern von Ministerium, vorschriftsmäfsig durchgeführte Handlung (vgl. das spanische ‚Auto') und ist aus dem kirchlichen Latein entlehnt, wenn wir auch von dem 15. Jahrhundert kein Beispiel dafür haben, dafs es für die liturgischen Scenen in der Kirche gebraucht wurde. Man würde es also besser mit i anstatt mit y schreiben. Zur Einbürgerung der gangbaren Schreibart hat der Umstand mitgewirkt, dafs man bei dem Worte frühzeitig an die Geheimnisse des christlichen Glaubens, Menschwerdung und Erlösung dachte, die ja einen Hauptgegenstand dieser Spiele bildeten.[3]

Wir können nicht mehr im einzelnen verfolgen, wie sich die kirchlichen Spiele aus den einfacheren und kürzeren Fassungen zu den gewaltigen Monstrevorstellungen entwickelten. Das erste Beispiel einer mehrtägigen Aufführung ist das Pfingst-

---

1) Froning S. 540.

2) Nach Pollard S. 20 zuerst Dodsley in der Verrede zu seinen Old Plays (1744).

3) Vgl. Petit I, 188 ff. u. II, 35. Im Prolog der Passion von Arras (Bibliothèque de l'école des chartes 5, 38) heifst es:

Par ne jeu arez cognoissance
De sa glorieuse naissance
Et de maint autre beau mistere
Dépendant de ceste matere.

Ähnlich wird der Ausdruck mitunter in Italien angewendet, vgl. d'Ancona I, 374; in einem andern Sinne Misterio della Passione ebd. 280.

spiel von Cividale 1298, das indes, wie wir noch sehen werden, völlig vereinzelt dasteht. In Deutschland bietet uns den ersten Anhaltspunkt die Dirigierrolle zum Frankfurter Passionsspiel (zwischen 1350 und 1380), in welcher bemerkt ist, es empfehle sich, das Spiel auf zwei Tage zu verteilen, um das Volk nicht zu sehr zu ermüden. Was England betrifft, so finden wir in der Stadt York seit 1378 Einträge in den städtischen Rechnungsbüchern, welche beweisen, dafs eine Frohnleichnamsaufführung, wie sie die Zünfte dort alljährlich veranstalteten, eine grofse und wichtige Angelegenheit war, welche die Behörden und ihre Organe in Atem hielt und es ist nicht zu bezweifeln, dafs schon damals in York und anderen englischen Städten Frohnleichnamsaufführungen veranstaltet wurden, die im wesentlichen denselben Charakter trugen, wie er uns in den erhaltenen Texten aus dem 15. Jahrhundert entgegentritt.[1] Die erste mehrtägige Aufführung, von welcher die theatergeschichtlichen Werke berichten, fand unter der Regierung Richards II. (1377—1400) in London statt.[2] In Frankreich gehen die Spuren nicht ganz so weit zurück. Die Nachrichten über ein Spiel von S. Katharina in Lille 1351 klingen freilich so, als ob es sich hier um ein grofses dramatisches Volksfest in der Weise des ausgehenden Mittelalters handelte. Wir hören da von einer so gewaltigen Menschenansammlung, dafs es nötig war, an den Thoren besondere Mafsregeln zur Aufrechterhaltung der Ordnung zu treffen. Ferner hören wir, dafs die Ratsherren sich während des Spiels mit Wein und Zukost erquickten, doch erfahren wir nichts Bestimmtes über die Dauer der Aufführung und die Zahl der beteiligten Personen. Der erste ausdrückliche Beleg für die Einbürgerung

1) Vgl. York Mystery Plays S. XXXI, XXXIII.

2) Nach Devons Issues of the Exchequer (Bd. I 1837 S. 244 f.) liefs König Richard II. an einem 11. Juli den Klerikern von London ein Geldgeschenk darreichen für ein Spiel ‚of the passion of our lord and the creation of the world‘, das sie im vorhergehenden Jahre auf Skinners Well aufgeführt hatten. Und Stow (Survey of London 1598; ich citiere nach Kelly, Notices illustrative of the Drama 1865 S. 5) berichtet, soviel ich weifs, ohne Jahresangabe von ‚interludes‘, welche die Kleriker an diesem Orte aufgeführt hätten ‚which play continued three days together, the king, queen and nobles being present‘.

der mehrtägigen Aufführungen findet sich in dem berühmten Privilegium, das König Karl VI. im Jahre 1402 der Pariser Passionsbrüderschaft erteilte; der König gewährte der Brüderschaft gewisse Vergünstigungen für die ganze Reihe von Tagen, die sie dazu brauchte, um eins ihrer Mysterien aufzuführen.[1] Im weiteren Verlaufe des Jahrhunderts nehmen die Aufführungen in Frankreich eine so grofse Ausdehnung an, wie in keinem anderen Lande.

Neben den mehrtägigen Aufführungen gab es auch mehrjährige, bei denen eine bestimmte Handlung in einzelne Teile zerlegt wurde, die in einer Reihe von Jahren hintereinander zur Aufführung kamen. Dies gilt von dem niederländischen Spiel von den sieben Freuden Marias, welches in Brüssel um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts dargestellt wurde, jedes Jahr eine Freude. Auch das englische Lichtmefsspiel gehört zu einem solchen Cyklus, ebenso ein Teil der Passion in der Handschrift der Conventry-Mysterien. Nach der nämlichen Art spielte eine Pariser Brüderschaft das Mysterium Pierre Gringoire's vom heiligen Ludwig.

Die Tendenz zur Ausweitung der Stücke und zur Einfügung einer immer gröfseren Personenzahl war schon mit der Verlegung des Dramas ins Freie und mit der Hereinziehung des Laienstands gegeben, jetzt mufste natürlich diese Tendenz noch deutlicher hervortreten. Die Aufführung eines solchen grofsen Mysteriums war ein ungemein verwickeltes und weitläufiges Unternehmen; die Platzfrage, die Aufrechterhaltung der Ordnung, die Fremdenpolizei, die Hereinziehung der mannigfach gegliederten Korporationen, die Kostenfrage, namentlich auch die Frage in wie weit aus öffentlichen Mitteln etwas beigesteuert werden sollte: dies alles waren Dinge, die dem Laienelemente eine immer gröfsere Bedeutung gaben. Doch liefs sich die Geistlichkeit ihren Einflufs nicht rauben; die Abfassung der Texte und die Einstudierung blieb nach wie vor in ihren Händen.[2] Die vereinzelten weltlichen Mysteriendichter, die

1) ,durant les jours esquelx le dit Misterre qu'ilz jeueront se fera.' Petit I, 417.

2) 1378 baten in London die Chorsänger der St. Pauls-Kathedrale, der König möge „gewissen ungebildeten und unerfahrenen Leuten" die Auf-

gegen Ende des Zeitraums auftauchen, üben ihre Wirksamkeit im Einverständnis mit dem Klerus; als man 1486 in Angers die Passion des Arztes Jean Michel darstellte, wurden die Hauptrollen von Geistlichen gespielt; der Berufspoet Andrieu de la Vigne verfaſste 1496 sein St. Martins-Mysterium im Auftrage einer Gesellschaft, an deren Spitze ein Geistlicher stand.

Auch in Bezug auf die Inscenierung ist zunächst keine grundsätzliche Änderung eingetreten. Der Bühnenraum konnte auf den groſsen freien Plätzen beliebig vergröſsert, die Zahl der Standorte, zwischen denen sich die Handlung hin und her bewegt, beliebig vermehrt werden. Auskunftsmittel, wie in dem alten Spiel von der Auferweckung des Lazarus, wo ein und derselbe Ort im Laufe des Spiels zuerst das Haus des Pharisäers Simon und dann Bethanien vorstellte,[1] waren kaum mehr nötig; bei mehrtägigen Spielen konnte man leicht in der Zwischenzeit dem ganzen Schauplatz eine andere Gestalt geben. Der Gebrauch, daſs die Darsteller zu Beginn des Spiels sich in feierlicher Prozession auf ihre Standorte verfügten, erhielt sich auch weiterhin. Bei den groſsen Spielen, wo oft eine und dieselbe Person zuerst als Knabe und dann als gereifter Mann auftrat, ist jedoch vermutlich der Darsteller des zweiten Teils der Rolle erst dann erschienen, wenn die Reihe an ihn kam; in den französischen Texten finden wir es öfter angemerkt, daſs z. B. an einer bestimmten Stelle der kleine Samuel endigt und der groſse Samuel beginnt.[2] Auch waren mitunter in Frankreich die einzelnen Standorte mit besonderen Vorhängen versehen und es waren dadurch Effekte möglich, wie der im Auferstehungsmysterium des Jean Michel, wo auf einmal durch Hinwegziehung eines Vorhangs die ganze Vorhölle den Zuschauern sichtbar wird.[3] Auf diese Weise wurden Unzuträg-

führung der Geschichte des alten Testaments untersagen. Über eine Aufführung durch ‚bourgeois et autres bonnes gens' in Paris 1380 vgl. Romania 21, 608; das früheste Beispiel o. S. 154.

1) Du Méril, Origines S. 216.

2) Über einen ähnlichen Fall im Touloner Weihnachtsspiel von 1333 s. o. S. 155; vergleiche auch S. 125.

3) Parfait II, 478.

lichkeiten vermieden, wie sie im alten Spiele von Pauli Bekehrung vorkommen, wo von Anfang an Ananias in seinem Bette liegen mufs und warten, bis er die himmlische Aufforderung erhält, sich zu erheben.[1] Im älteren Mysterium vom heiligen Ludwig dienten die Vorhänge dazu, um in der Mittagspause die Standorte abzuschliefsen; die Zuschauer nahmen alsdann auf ihren Plätzen ihre Mahlzeit ein und die Darsteller konnten ungestört ein Gleiches thun.

Dafs die Bedeutung der Standorte durch den Prologsprecher erklärt wird, kommt mitunter vor, z. B. im Mysterium von St. Laurentius;[2] man konnte jedoch in den meisten Fällen, zumal bei den Passionsspielen, darauf rechnen, dafs die Zuschauer den Zusammenhang errieten. Hin und wieder bezeichnete man auch die einzelnen Standorte durch Aufschriften; im Weihnachtsmysterium von Rouen sagt der Sprecher des Prologs:

> Affin d'ennuy fuir, nous nous tairons
> Présent des lieux: vous les pouvez congnoistre
> Par l'escritel que dessuz voyez estre.[3]

Es scheint, dafs Dialog und Handlung, soweit es irgend anging, von den einzelnen Standorten (loci deputati, s. Hanusz S. 99; castella etc.) auf den neutralen Platz in der Mitte (circulus, campus etc.) übertragen wurde; längere Wanderungen pflegten die Darsteller in der Weise anzudeuten, dafs sie rings um diesen neutralen Platz herumgingen.[4] Diejenigen die ihre Rolle ausgespielt hatten, konnten vom Schauplatze verschwinden.

In dieser letzten Epoche des mittelalterlichen Dramas können wir auch feststellen, dafs man durch die Verlegung ins Freie auf einen wichtigen Vorteil verzichtete, welchen die Aufführungen im Kirchenchor darboten. Auf den grofsen Marktplätzen befand sich das Publikum nicht mehr den Darstellern

1) Du Méril, Origines S. 239.

2) od. Söderhjelm, Helsingfors 1890; andere Beispiele bei Petit I, 397 f.

3) Andere Beispiele für escriteaux Chartres 1505 u. Viol Testament 20.

4) Trierer Theophilus 526, Jubinal 2, 93 u. ö. Sehr charakteristisch ist es, wie ein Bote im Mirakelspiel von der Königin Bertha (s. o. S. 147) von Frankreich nach Ungarn wandert und die Städte namhaft macht, an denen er vorbei kommt. Dasselbe geschieht bei einer Seefahrt im englischen Magdalenen-Mysterium (Digby Mysteries S. 107).

gegenüber, sondern um dieselben herum; das Spiel hob sich nicht mehr von einem festen Hintergrunde ab.[1] In Deutschland haben sich aus dem 16. Jahrhundert zwei Situationspläne erhalten,[2] welche uns diesen Sachverhalt vergegenwärtigen, und es spricht alles dafür, dafs die nämliche Einrichtung des Schauplatzes auch schon im 15. Jahrhundert vorkam. Wenn in den Gemälden dieser Zeit das Geburtshaus Jesu ohne Seitenmauern dargestellt wird, blofs als ein Dach, das auf vier Pfeilern ruht, so hat man schon mit Recht darauf hingewiesen, dafs dies den geistlichen Spielen entlehnt ist;[3] die Standorte durften in der That keine Seitenwände haben, wenn das Spiel von überall her sichtbar sein sollte. In Frankreich wiederum können wir schon für das 15. Jahrhundert nachweisen, dafs bei manchen Aufführungen das Publikum in der jetzt noch üblichen Weise den Darstellern gegenüber stand. Wo die Standorte durch Vorhänge verschliefsbar waren, ergiebt sich diese Anordnung des Schauplatzes von selbst und es scheint, dafs sie auch bei der Valencienner Passionsaufführung von 1547 zur Geltung kam, von welcher sich eine Abbildung erhalten hat.[4] Doch war auch in Frankreich diese Anordnung nicht die allein gültige. 1536 errichtete man in Autun ein Amphitheater von Holz, um darin die Geschichte des heiligen Lazarus, des Schutzpatrons der Stadt darzustellen; der Platz in der Mitte, wo die Schauspieler sich befanden, war durch einen Wassergraben von den Zuschauern getrennt; aus dem begeisterten Berichte des Juristen Chassanaeus scheint hervorzugehen, dafs hier bereits antike Reminiscenzen mitwirkten. In demselben Jahre benutzte man in Beurges für eine Vorstellung des grofsen Apostelmysteriums das Amphitheater, das noch als ein Denkmal der Römerzeit emporragte und eine lateinische Aufschrift am Eingange feierte in schwungvollen Worten die veränderte Bestim-

1) Dafs jedoch mitunter auch in der Kirche die Zuschauer um die Darsteller herumstanden, ergiebt sich z. B. aus dem Rouener Prophetenspiel (s. o. S. 69) und aus den italienischen Predigtdramen (s. u.).

2) Einer aus Donaueschingen bei Mone 1, 156, besser bei Könnecke Bilderatlas S. 55; der andere aus Luzern vom Jahre 1585, herausgegeben von Leibing, die Inscenierung des 2tägigen Osterspiels etc. Elberfeld 1869.

3) Vgl. K. Meyer, Vierteljahrschr. f. Kultur u. Litt. d. Renaissance 1, 175.

4) Beschrieben bei Petit 1, 391.

mung des Gebäudes.[1] Auf keltischem Boden, in Cornwall fanden die Mysterienaufführungen regelmäfsig in kreisrunden Amphitheatern statt, die von Steinen und Erde errichtet wurden. Die Darsteller hatten ihre Standorte an der Peripherie des inneren Kreises und bewegten sich nach der Mitte, wenn die Reihe an sie kam; wenigstens scheint dies aus den Diagrammen in den Handschriften hervorzugehen.[2] In England läfst sich der kreisrunde Schauplatz zwar nicht für die Mysterien, wohl aber für ein allegorisches Drama, die Burg der Beharrlichkeit (15. Jahrhundert) nachweisen; nach dem Plane, welcher der Handschrift beigegeben ist, erhob sich in der Mitte des Schauplatzes die allegorische Burg, die von den Feinden belagert wurde. Zum Teil mag diese Anordnung des Schauplatzes durch die Rücksicht auf die gewaltigen Zuschauermassen zu erklären sein; der künstlerische Eindruck mufste darunter Not leiden. In Griechenland war nach den neuesten Untersuchungen[3] die Bühne ursprünglich kreisrund und der Abschlufs durch eine Hinterwand wurde erst später eingeführt, um neue künstlerische Wirkungen zu ermöglichen — ein sehr charakterischer Gegensatz.

Vorstellungen in geschlossenen Räumen fanden, wie es scheint, nur selten statt, abgesehen natürlich von den Kirchen, wo die Aufführungen der früheren einfacheren Art fortdauerten; ebenso haben vermutlich auch die Puys und ähnliche Gesellschaften mit den Aufführungen in ihren Versammlungsorten weiterhin fortgefahren. Man findet mitunter erwähnt, dafs die Pariser Passionsbrüderschaft bald nach Erlangung des Privilegs von 1402 einen Saal im Dreieinigkeitshospital gemietet und dort ihre Vorstellungen gegeben habe. Unzweifelhafte Beweise dafür, dafs diese Brüderschaft in geschlossenen Räumen spielte, sind mir indes erst aus der Mitte des 16. Jahrhunderts bekannt und von da an können wir verfolgen, wie die Übertragung der mittelalterlichen Inscenierungsmanier in einen geschlossenen Raum für die weitere Entwicklung des französischen Bühnen-

---

1) Über Vorstellungen im Colosseum in Rom s. u.

2) Meriasec 144 f., 266 f. Norris, I. 219, 479 f. II. 200. Ebd. 457 ff. über die cornischen Theatergebäude.

3) Vgl. Wilamowitz, Hermes 21, 598 ff..

wesens von Bedeutung wurde. In dem einzigen Repertoirestück der Brüderschaft, das sich aus dem 15. Jahrhundert erhalten hat, im Mysterium vom heiligen Ludwig, ist mir nichts aufgefallen, was auf eine andere als die gewöhnliche mittelalterliche Inscenierung hinwiese.[1]

Doch haben sich auch eigentümliche neue Formen entwickelt, die ebenso wie die Spiele des Oster- und Weihnachtscyklus ihren Ausgangspunkt von einer kirchlichen Feier nahmen. 1264 wurde die Frohnleichnamsfeier gestiftet und sie entwickelte sich bald zu dem Feste, bei welchem die Kirche ihren höchsten Glanz entfaltete. Das Fest fiel in die Zeit des Jahres, wo die Natur in vollem Schmucke prangt, die Frohnleichnamsprozession wurde bald die glänzendste Schaustellung im ganzen Kirchenjahr, gleichsam ein Triumphzug, in welchem die Kirche nach jahrhundertelangen Kämpfen den unbedingten und vollen Sieg über die Gemüter der Menschen feierte. Schon früher haben wir mehrere Beispiele kennen gelernt, daſs Prozessionen mit dramatischen Scenen verbunden wurden, z. B. die Höllenfahrt Christi und Mariae Verkündigung.[2] Doch nirgends sonst hat sich diese Form des Dramas so reich und mannigfaltig wie bei der Frohnleichnamsfeier entwickelt; die uralte Neigung des Volks zu Verkleidungen und festlichen Umzügen fand hier Gelegenheit, sich auf dem Boden des Christentums zu bethätigen. Oft sah man bei den Frohnleichnamsprozessionen Gruppen einherschreiten, welche in ihrer Aufeinanderfolge die gesamte kirchliche Welt- und Geschichtsauffassung von der Schöpfung bis

1) In Preſsburg wurde das Osterspiel 1493 im Schulhause aufgeführt, ebenso in Bartfeld in einem heizbaren Raume; vgl. Ungarische Revue 1884 S. 657, 669. Wie es sich mit den Aufführungen ‚en Chambre‘ in Metz 1512 u. 1513 verhielt, weiſs ich nicht; die Aufführung im Hôtel de Nesle 1422 fand möglicherweise im Hofe statt.

2) S. o. S. 56 u. S. 76. In der Pariser Handschrift Bibl. nat. fond. lat. 17330 Fol. 18 findet sich ein merkwürdiges, aber völlig vereinzeltes Beispiel, daſs auch Marias Darstellung im Tempel bei Gelegenheit einer Prozession zur Aufführung kam. Die Lichtmeſsprozession in Aberdeen, die öfters in theatergeschichtlichen Werken erwähnt wird, scheint keinen eigentlich dramatischen Charakter gehabt zu haben; vgl. die urkundlichen Nachrichten in den Publications of the Spalding Clubb. Vol. X Aberdeen 1884, besonders S. 432.

zum jüngsten Gericht symbolisch darstellen sollten. Das älteste Zeugnis dafür, dafs diese Prozessionen einen dramatischen Charakter annahmen, stammt, soviel ich weifs, aus dem Jahre 1366; in diesem Jahre wurden in Prag die ‚ludi theatrales' bei der Frohnleichnamsprozession verboten.[1] Im weiteren Verlaufe des 14. Jahrhunderts tritt uns das Prozessionsdrama in England in einer völlig ausgebildeten und feststehenden Form entgegen. Es war dort Sitte, dafs jede der Zünfte, die sich an der Prozession beteiligten, eine Gruppe zur Darstellung brachte und ihre Bedeutung in einer dramatischen Scene darlegte. Man verteilte die einzelnen Scenen, wenn es irgend anging, in der Art, dafs sie mit dem Arbeitsgebiet der betreffenden Zunft in Beziehung standen, so wurde z. B. die Arche Noahs den Schiffszimmerern, die Anbetung der drei Könige den Goldschmieden übertragen. Die Mitwirkenden standen auf einem Gerüst (pageant), das sich auf Rädern fortbewegte. Es war auf dem Prozessionswege eine bestimmte Anzahl von Orten vorgeschrieben, wo jedes dieser Gerüste bei der Vorüberfahrt stille hielt, worauf die entsprechende Scene zur Darstellung kam. So spielte z. B. die erste Zunft an der ersten Haltestelle die Erschaffung der Welt, dann fuhr sie zur zweiten Haltestelle und wiederholte ihr Spiel; während dieser Zeit spielte die zweite Zunft an der ersten Haltestelle den Sündenfall, den sie gleichfalls an der zweiten Haltestelle wiederholte. Indessen war die erste Zunft zur dritten Haltestelle vorgerückt und die dritte Zunft begann an der ersten Haltestelle das Spiel von Kain und Abel. Wenn in einem solchen Prozessionsspiele sich eine und dieselbe Rolle durch mehrere Teile erstreckte, dann mufste sie auch von mehreren Personen gespielt werden; der Christus auf dem Ölberg war ein anderer als der vor Pilatus und der auf Golgatha. Bereits im Jahre 1394 wird in einer Verordnung der Yorker Stadtbehörden von diesem Spielsystem als von einem althergebrachten gesprochen.[2] Wie sich diese Form allmählich herausbildete, darüber haben wir gar keine Nachrichten; wir können uns jedoch eine Vorstellung davon

1) Hanusz, S. 6, nach Höfler, concilia Pragensia (1862) S. 13.
2) Vgl. York mystery plays S. XXXII.

bilden, wenn wir die Nachrichten über deutsche Frohnleichnamsprozessionen heranziehen, denn dort, wo die frühere Inscenierungsart die herrschende blieb, ist die dramatische Form der Prozession nicht über die ersten Anfänge hinausgekommen. In einigen Städten, z. B. in Zerbst und in Freiburg im Breisgau, entwickelte sich ganz wie in England die Sitte, daſs die Zünfte sich in die Darstellung der einzelnen Gruppen aus der kirchlichen Weltgeschichte teilten.[1] Die Freiburger Prozession wurde eröffnet durch die Maler (der Teufel mit dem Adamsbaum, Adam und Eva, der Engel mit dem Schwert) hierauf die Bäcker (zwei Propheten, der Kaiser Augustus, Mariae Verkündigung) u. s. w. Aus Zerbst besitzen wir ein Verzeichnis dieser Gruppen aus dem Jahre 1507.[2] Danach sollen einige Figuren an ihrer Kopfbedeckung eine Aufschrift mit ihrer Namensbezeichnung tragen, andere sollen ihre Bedeutung durch einen Streifen Papier mit einem Spruche darauf zu erkennen geben; doch steht auſserdem bei jeder Gruppe ein erläuternder Vers, der offenbar von Zeit zu Zeit, wenn die Prozession stille hielt, vorgetragen wurde. Auch Angaben für das Geberdenspiel sind vorhanden. Gleich für die zweite Gruppe, die von der Baderzunft dargestellt wurde, ist vorgeschrieben, daſs, nachdem der Spruch vorgetragen ist, der Engel Adam und Eva forttreiben soll; der bethlehemitische Kindermord wird von der Bäckerzunft so dargestellt, daſs zuerst Herodes zu Pferde mit Krone und Scepter erscheint, dann geharnischte Knechte, die Kinder auf ihren Spieſsen stecken haben, dann vier schwarz gekleidete Frauen, die weinen und die Hände ringen sollen. In der Gruppe der Böttícherzunft (Einzug in Jerusalem) ist die Gestikulation auch von Gesang begleitet; die Juden werfen Palmen und singen: dies ist Jesus, der Prophet von Nazareth (Matth. 21, 11). Eine dieser Gruppen, Jesus auf einem Stuhle sitzend mit zwei Männern, die ihm die Dornenkrone auf den Kopf drücken, wurde jedenfalls auf einem Wagen fortbewegt. Noch einen Schritt weiter scheint das dramatische Element sich

1) Freiburger Adreſskalender auf das Jahr 1837 S. 54 ff. „Ordnung des Umganges auf unseres Herrn Frohnleichnamstag 1516“.

2) Herausg. v. Sintenis, Zeitschr. f. deutsches Alterth. 2, 278 ff.

bei der Frohnleichnamsprozession in Barcelona zu Anfang des 15. Jahrhunderts entwickelt zu haben. Dort wurden die einzelnen Abteilungen unter die Kirchensprengel verteilt. Einige Gruppen, z. B. Paradies, Arche Noahs, heiliges Grab wurden offenbar durch einen umfangreichen Aufbau auf Rädern dargestellt, andere, z. B. die Geburt Jesu und die unschuldigen Kinder sind als ‚entremeses' bezeichnet, was offenbar bedeutet, dafs mit der Gruppe die Vorführung einer dramatischen Scene verbunden war.[1] Prozessionen dieser Art haben wir ohne Zweifel auch für England als Übergangsformen anzunehmen. Was den Gebrauch der Wagen betrifft, so mufs daran erinnert werden, dafs es schon in früheren Zeiten bei weltlichen Festlichkeiten vorkam, dafs Gruppen Verkleideter sich auf Wagen und fahrbaren Gerüsten durch die Strafsen bewegten.

Die Geistlichkeit erblickte mitunter in diesen reich entwickelten Prozessionsspielen ein Hindernis für den kirchlichen Frohnleichnams-Gottesdienst und suchte die Verlegung auf einen anderen Tag durchzusetzen. In Friedberg veranstaltete die Michaelsbrüderschaft Frohnleichnamsprozessionen mit Darstellungen der Passion und ‚aliis sacrarum historiarum figuris', doch befahl der Erzbischof von Mainz 1465 im Interesse des Gottesdienstes die Verlegung auf den Sonntag nach Frohnleichnam; in York bemühte sich die Geistlichkeit vergeblich im Jahre 1426 eine ähnliche Änderung herbeizuführen.[2]

Bei der Aufführung eines der grofsen englischen Prozessionsdramen, der Towneley-Mysteries, wurde das Verfahren eingeschlagen, dafs man längs des Weges, den die Prozession zurückzulegen hatte, in bestimmten Entfernungen Bühnen errichtete, so dafs also, umgekehrt wie bei dem früher beschriebenen Verfahren, die Darsteller an einem Orte blieben und die Zuschauer sich von einem Gerüste zum andern bewegten. Das nämliche

---

1) Vgl. die Beschreibung der Prozession von 1424 bei Cahior und Martin, Annales archéologiques II, Paris 1851 S. 77 ff. Auf solche entremeses beziehen sich offenbar auch die sehr allgemein gehaltenen Mitteilungen Gonzalez Pedrosos (Biblioteca de autores españoles Bd. 58 S. XIII).

2) Vgl. Quartalblätter des histor. Vereins f. Oberhessen 1883, 7 ff.; York mystery plays S. XXXIV ff.

Inscenierungssystem haben wir, wie es scheint, für das Künzelsauer Frohnleichnamsspiel anzunehmen.[1]

In Frankreich haben sich nur sehr geringe Spuren des Prozessionsdramas erhalten. Wir wissen, dafs man in Chaumont bei Gelegenheit eines Ablasses die Geschichte Johannes des Täufers auf Gerüsten längs des Weges der Prozession darstellte, also dieselbe Inscenierung wie bei den Towneley-Mysteries. Doch stammen die erhaltenen Texte erst aus dem Ende des 16. oder Anfange des 17. Jahrhunderts. Dagegen haben wir schon aus dem 15. Jahrhundert sehr zahlreiche Beispiele, dafs man bei Einzugsfeierlichkeiten längs der Strafse Gerüste mit lebenden Bildern aufstellte, Gruppen von allegorischen Gestalten oder Scenen aus der heiligen und Profangeschichte.[2] Ein kürzlich entdeckter provenzalischer Text des späteren Mittelalters scheint allerdings zur Gattung des Prozessionsdramas zu gehören. Die Anordnung erinnert auffallend an die englischen Kollektiv-Mysterien. Das Spiel zerfällt in einzelne Abschnitte (estorias), die nicht vollständig zu einer Handschrift verbunden waren; mehrere sind verloren gegangen. Höchst wahrscheinlich wurde also auch hier jeder Abschnitt von einer andern Körperschaft dargestellt. Die Abschnitte erstreckten sich von der Weltschöpfung bis zum jüngsten Gerichte, wie bei den Spielen, die sich aus den Frohnleichnamsprozessionen entwickelten; das Spiel ist also auch merkwürdig als das einzige auf französischem Boden, welches das ganze mittelalterliche Weltbild von Anfang bis Ende umfafst.[3] In den Niederlanden war gleichfalls die Sitte der „wagenspelen“ zum Frohnleichnahmsfest bekannt, doch

1) Eigentümlich mufs auch die Mischung von Prozession und Drama bei den Aufführungen zum Dresdener Johannesfest gewesen sein, von denen sich indes kein Text erhalten hat; vgl. Richter, Neues Archiv f. sächs. Gesch. 4, 108 ff.

2) Ein Verzeichnis dieser ‚mystères mimés‘ bei Petit 2, 186 ff.

3) Vgl. Thomas, Annales du Midi 2, 385 ff. Bei den Frohnleichnamsspielen in Avignon ist die Art der Darstellung aus den urkundlichen Aufzeichnungen nicht ersichtlich. Dort wurde 1449 die Geschichte Johannes des Täufers, 1453 die Geschichte des S. Eustachius, 1477 die Verkündigung und ein Mysterium aus der Geschichte Gideons dargestellt (Bulletin historique et archéologique de Vaucluse III, Avignon 1881, S. 134). Vielleicht handelt es sich auch hier blofs um mystères mimés.

hat sich aus dem Mittelalter kein Beispiel eines solchen Drama erhalten, abgesehen von einem merkwürdigen Bruchstücke, das als Zwischenspiel in das Marieken van Nijmegen eingefügt ist.

Bemerkenswert ist indes eine weitere Neuerung, die sich im späteren Mittelalter vollzog. Die geistlichen Spiele wurden immer mehr von den Festtagen losgelöst, mit denen sie durch ihren Stoff zusammenhingen. Die umfassenden Vorbereitungen, die lange Dauer der Spiele unter freiem Himmel liefsen es wünschenswert erscheinen, dafs die Aufführungen womöglich in die schöne Jahreszeit verlegt wurden. In früherer Zeit war die Darstellung der Begebenheiten vom Sündenfall bis zur Kindheit Jesu der Hauptgegenstand des Weihnachtsdramas; jetzt wurde dieser Teil der Menschheitsgeschichte immer häufiger mit der Darstellung der Erlösung zur Osterzeit oder mit dem grofsen Weltcyklus des Frohnleichnamsfestes verbunden. Es giebt eigentlich nur ein Beispiel einer grofsen Weihnachtsaufführung im Freien, das zweitägige Spiel, das Weihnachten 1474 auf dem neuen Markte in Rouen dargestellt wurde.[1] Doch auch die Passionsspiele wurden mehr und mehr in die schöne Jahreszeit hinausgerückt. Schon 1396 hören wir, dafs in St. Maur bei Paris die Passion am 4. Juni aufgeführt werden sollte; 1400 hören wir in Vienne,[2] 1413 in Amiens von einem Passionsspiele zu Pfingsten und von da ab werden die Beispiele einer solchen Verschiebung immer häufiger, ebenso in Deutschland, wo z. B. in Calw 1407 die Passion in der Oktave des Frohnleichnams gespielt wurde.[3] Das oben erwähnte Spiel vom Leiden Jesu und der Erschaffung der Welt, für welches Richard II. den Londoner Klerikern eine Belohnung auszahlen liefs, wurde nach einem Bartholomäusfeste (24. August) aufgeführt. Natürlich wurde dadurch der Zusammenhang mit dem Gottesdienste noch mehr gelockert und dazu beigetragen, dafs selbst bei Passionsvorstellungen in die Festsimmung der Zuschauermenge ein weltliches Element sich einmischte.

1) In Laval wurde Weihnachten 1494 die Nativité von 40 Personen gespielt, ob im Freien ist nicht ersichtlich.

2) Romania 21, 608; Mystère des Trois Doms S. CVI.

3) Keller, Nachlese S. 230. Vgl. auch Petit II, 17 f.

Aber doch blieb die Ansicht herrschend, dafs die Aufführung eines geistlichen Spiels ein frommes und gottgefälliges Werk sei. Öfters wurden Aufführungen veranstaltet, um der Vorsehung für ein glückliches Ereignis zu danken, öfters auch um sie bei einer drohenden Gefahr günstig zu stimmen. Dies geschah namentlich bei epidemischen Krankheiten z. B. in Metz 1438, in Abbeville 1488 und die Tradition, dafs die Oberammergauer Passionsspiele ihre Entstehung einem Gelübde zur Zeit drohender Pestgefahr verdanken, ist durchaus glaubwürdig. In Modena veranstaltete man im Jahre 1500 geistliche Spiele zur Abwendung der Türkengefahr.[1] Das Bewufstsein des kirchlichen Charakters wurde ferner dadurch aufrecht erhalten, dafs sich lateinische Stellen aus den ursprünglichen liturgischen Dramen noch immer in den erweiterten und verweltlichten Texten erhielten. Gemeinsamer Gottesdienst der Darsteller vor oder nach dem Spiel wird oft erwähnt, auch schliefsen die Spiele sehr häufig damit, dafs die Zuschauer einen kirchlichen Gesang anstimmen. Bei der Darstellung von Mysterien aus der Heiligenlegende kam es vor, dafs die Reliquien der betreffenden Heiligen auf dem Schauplatze aufgestellt wurden. Manchmal wird auch erwähnt, dafs für den Besuch bestimmter geistlicher Spiele ebenso wie für den Besuch bestimmter Wallfahrtsorte von den kirchlichen Behörden Ablässe bewilligt worden seien, doch ist mir hierfür kein urkundliches Zeugnis bekannt. Am Schlusse der Ausgabe des bretonischen Passionsspiels von 1530 wird allerdings bemerkt, dafs wer die Passion mit reinem Herzen spielt oder recitiert, einen Ablafs von dreihundert Tagen bekommen soll; wer sie anhört, soll teilhaben an den Verdiensten, die man in den Brüderschaften erwirbt. Ein ganz andrer Fall ist es natürlich, wenn Ablässe für Prozessionen mit dramatischem Charakter bewilligt werden, wie dies z. B. in Friedberg 1465 der Fall war. Dafs bei den Aufführungen auch das weltliche Unterhaltungsbedürfnis seine Befriedigung fand, dafs wohl mitunter durch die Unbeholfenheit der schlichten Handwerksleute unter den Darstellern eine unfreiwillig komische Wirkung erzielt wurde, das alles wurde nicht als Entweihung

1) Vgl. den Bericht Lancellotti's, abgedr. d'Ancona I, 337.

des Heiligen empfunden; erst in der folgenden Epoche, als die Anhänger der Reformation ihren scharfen Spott auf diese Dinge richteten, hat sich auch die Unbefangenheit auf katholischer Seite verloren. Im späteren Mittelalter wurden von der Geistlichkeit oft genug die Spiele ausdrücklich empfohlen. So rühmte sie 1426 in York der Franziskaner Melton von der Kanzel herab als etwas Löbliches und Gutes, der Erzbischof Adolf von Mainz hebt in einer Urkunde hervor, dafs das Volk dadurch zur Frömmigkeit angeregt werde;[1] der nämliche Zweck wird 1462 von König René bei Gelegenheit einer Aufführung in Saumur betont und in Rouen wurde sogar im Jahre 1445 die Stunde des Gottesdienstes verlegt, damit die Kanoniker der Aufführung eines geistlichen Spiels beiwohnen könnten. Auch beweisen zahlreiche urkundliche Nachrichten, dafs die Geistlichkeit es durchaus nicht als eine Entweihung betrachtete, wenn aus dem Kirchenschatz Gewänder und andere Requisiten für die Aufführungszwecke hergeliehen wurden. Dem Pfarrer von Triel ist es freilich nicht zu verdenken, dafs er sich beschwerte, als im Jahre 1476 die Darsteller eines Mysteriums von S. Viktor aus der Kirche eine Heiligenstatue nahmen, um sie bei der Aufführung als Götzenbild zu verwenden. Zumal da es sich hier ohne Zweifel um den heiligen Viktor von Marseille handelt, der aufgefordert wurde, an einem heidnischen Altar zu opfern, aber anstatt dessen das Götzenbild zu Boden warf und mit Füfsen trat.[2] Der Pfarrer ruhte denn auch nicht eher, als bis die Missethäter zu dreifsig Sous Strafe verurteilt wurden.

Welcher Art die religiösen und sittlichen Wirkungen sein sollten, die man vom geistlichen Drama erwartete, darüber pflegen sich die mittelalterlichen Schriftsteller nicht ausführlich zu äufsern, doch enthält hierüber eine englische Abhandlung aus dem Ende des 14. Jahrhunderts (s. u.) Andeutungen, die wohl im wesentlichen die herrschende Meinung wiedergeben. Danach sollen die Menschen von der Sünde abgeschreckt werden, wenn ihnen ihre Bestrafung durch den Teufel gezeigt wird; sie erkennen, dafs das Leben kurz und eitel ist, die Leute sind

1) Vgl. die S. 173 citierten Stellen.

2) Acta Sanctorum, Juli V, 143, 147.

nun einmal so, dafs sie eher durch Spiel als durch Ernst zu Gott hingelenkt werden können. Ein Vergnügen müssen sie doch einmal haben und da sind die geistlichen Spiele jedenfalls besser als manches andere. Und endlich das alte Argument: wenn man die heilige Geschichte malt, warum soll man sie nicht auch spielen; das eine ist ein totes Buch, das andere ein lebendiges. Wenn Greban in seiner Passion V. 19990 darauf hinweist, dafs in dem Schauspiele jeder sich wie in einem Spiegel erkenne und dafs der Anblick des Leidens Jesu uns die eignen Leiden leichter ertragen lasse, so sind das offenbar schon klassische Reminiscenzen. In den Legendendramen herrscht oft genug die deutlich ausgesprochene Absicht, die Verehrung eines bestimmten Heiligen zu empfehlen, die Wunderkraft seiner Reliquien und seiner himmlischen Fürbitte zu zeigen.[1] Der lehrhafte Zweck wurde auch häufig unterstützt durch Mittelspersonen zwischen den Darstellern und dem Publikum, durch die Herolde, Präkursoren oder Proklamatoren, welche die einzelnen Spieltage zu eröffnen und zu beschliefsen pflegten; auch kommt es vor, dafs sie im Laufe der Handlung das Wort ergreifen. In dem Redentiner Osterspiel und dem Pfarrkirchner Passionsspiel, sowie in den italienischen Repräsentationen hat ein Engel die Rolle übernommen. Mitunter ist es der Oberleiter des Spiels (Regent, Rektor, Meneur du jeu) in eigner Person, der zu den Zuhörern spricht; in Frankreich wird die Mittelsperson öfter als Prediger (Prescheur) bezeichnet.[2] In den meisten Fällen sind die Erklärungen historisch-dogmatischer Natur; wo es sich um Vorgänge aus dem alten Testamente handelt, spielt natürlich die Erklärung der Präfigurationen eine wichtige Rolle.

Doch sollte mit den Aufführungen auch eine asketische Wirkung erzielt werden: die lebendige Mitempfindung des martervollen Leidens Christi und der Heiligen. Von dieser Empfindung sein ganzes Inneres durchdringen zu lassen, war der Gläubige bestrebt; er wufste, dafs jede Thräne, die er so ver-

1) Beispiele bei Petit 1, 343; ein sehr deutliches Beispiel ist auch das niederländische Hostienmirakel.

2) In dem französischen Mystère de la Vengeance spricht den Epilog ‚le meneur du jeu ou un prédicatour, lequel on veult.‘

gofs, ein Gott wohlgefälliges Opfer war. Die Fähigkeit, solche Thränen zu vergiefsen, die ‚gratia lacrimarum' war eine köstliche Gabe des Himmels, die der Christ, wenn sie sich nicht einstellen wollte, in brünstigem Gebete erflehte,[1] die vor allem die Passionsprediger mit dem ganzen Aufwande ihrer Beredsamkeit in den Hörern zu erregen suchten. Aber wodurch konnten diese Thränen wirksamer hervorgebracht werden, als durch die leibhaftige Vorführung des Dulders und der rohen Henkersknechte? In den deutschen Spielen lassen sich die Herolde nicht leicht die Gelegenheit entgehen, durch bewegliche Ansprachen diese Wirkung noch mehr zu verstärken. In einem Tiroler Passionsspiel sagt der Präkursor, die Menschen sollten die Passion beweinen und nicht härter sein als die Felsen, die sich bei Jesu Tode spalteten. Eine ähnliche Aufforderung richtet im Egerer Passionsspiele ein Engel an die Zuhörer. Der Proklamator im Augsburger Passionsspiele verspricht den Zuhörern himmlischen Lohn, wenn sie sich den Verrat zu Herzen gehen lassen, den Judas am unschuldigen Jesus verübte.[2]

Doch fehlt es nicht ganz an solchen, die den sittlichen Wert dieser Schauspielthränen in Abrede stellen. Schon Peter von Blois[3] († c. 1205) war der Ansicht, dafs es noch nichts für die Frömmigkeit beweise, wenn einer bei Anhörung der Leidensgeschichte Jesu mitleidige Zähren vergiefse, denn das thäten viele auch, wenn ihnen die Spielleute von den unglücklichen Schicksalen des Artus oder Tristan vorerzählten. In der eigentlichen Blütezeit der geistlichen Spiele hat sich meines Wissens nur eine solche Stimme vernehmen lassen und zwar in England. Dort entstand gegen Ende des 14. Jahrhunderts in offenbarem Zusammenhange mit der wiclifitischen Bewegung

1) Reichliche Belege hierfür in der wertvollen Abhandlung von Zappert: Über den Ausdruck des geistigen Schmerzes im Mittelalter (Denkschriften der Wiener Akad. hist. phil. Kl. V, 94 ff.), wo entwickelt wird, wie die Kultur der religiösen Thräne die der rein menschlichen und mit ihr die Empfänglichkeit für das Rührende fördern half.

2) Wackernell S. 135, Eger V. 5084 ff., Augsburg V. 265 ff.

3) Citiert bei Zappert a. a. O.; über einen ähnlichen Ausspruch Aelreds s. u.

eine Abhandlung gegen die geistlichen Spiele.[1] Der Verfasser bekämpft die gangbaren Argumente für diese Aufführungen; er weist darauf hin, dafs durch dieselben das Volk den wertvolleren Thaten der Liebe und Reue entzogen werde; was die Thränen der Zuschauer beim Anblicke der Passion betrifft, so verweist er darauf, dafs Christus selber die Weiber getadelt habe, die um ihn weinten. Wenn der Verfasser aufserdem noch betont, dafs in den geistlichen Spielen der Name Gottes mifsbraucht und eine ernste Sache zum Spiele herabgewürdigt werde, so berührt er sich mit den Grundgedanken der späteren Polemik, auf die wir noch weiterhin zurückkommen müssen.

Sonst ist im Mittelalter nur wenig von den theologischen Bedenken zu verspüren, die in neuerer Zeit mitunter gegen die geistlichen Spiele erhoben wurden. Ein Hauptbedenken, dafs nämlich die frei umgestaltende dichterische Phantasie sich nicht an den Stoffen aus der heiligen Geschichte vergreifen dürfe, kommt für das Mittelalter in Wegfall, denn die Verfasser der geistlichen Spiele bereicherten nur sehr selten den Stoff der Evangelien und der kirchlichen Tradition durch eigene Erfindungen. Ein anderer Einwand, der in neuerer Zeit öfters laut geworden ist, besteht darin, dafs es eine Entweihung sei, wenn Christus und die Heiligen durch sündige Menschen dargestellt würden. Indes hat man ohne Zweifel bei den mittelalterlichen Mysterien ebenso wie heutzutage bei den Oberammergauer Passionsspielen nach Möglichkeit darauf geachtet, dafs die Persönlichkeit der Darsteller sich in keinem verletzenden Gegensatz zur Würde der dargestellten Personen befand.[2] Und wenn es auch wirklich einmal vorkam, dafs dieser Mifsstand nicht zu vermeiden war, so hat man daran, wie es scheint, keinen allzugrofsen Anstofs genommen. So berichtet der Peruginer Chronist Graziani von dem ergreifenden Eindrucke eines Passionsspieles am Charfreitage 1448 und erwähnt dabei nebenher, dafs der Darsteller des Heilands in seinem

1) Ed. Wright, Reliquiae antiquae 2, 42 ff.

2) So wurde auch in Luzern 1597 für den Darsteller der Jungfrau Maria eine ‚inculpata vita' zur Bedingung gemacht; vgl. Brandstetter, d. Regenz bei d. Luzerner Osterspielen, Luzern 1886, S. 29.

Privatleben ein Lump war.[1] Auch darf nicht vergessen werden, dafs die sittlichen Bedenken, die sich aus dem Zusammenwirken der beiden Geschlechter ergeben, für die meisten mittelalterlichen Aufführungen in Wegfall kommen. Nur aus Frankreich sind vereinzelte Beispiele für das Auftreten von Frauen in den Mysterien bekannt, das erste aus dem Jahre 1461.[2] Für Deutschland giebt es, soviel ich weifs, keine weiteren Belege als zwei Anekdoten, die eine im Eulenspiegel, die andere in Bebels Facetien, wo von einem schönen Mädchen die Rede ist, das bei einem Passionsspiele die Maria Magdalena darstellte.[3]

Was den ästhetischen Wert der Mysterien betrifft, so dürfen wir nicht vergessen, dafs das letzte Jahrhundert des Mittelalters weder in Deutschland, noch in Frankreich, noch in England eine poetische Glanzzeit war. Der Geist des aufstrebenden Bürgertums, der sich auf andern künstlerischen Gebieten, vor allem in der Baukunst so glänzend äufserte, fand in den höheren Gattungen der Poesie keinen entsprechenden Ausdruck. Im wesentlichen herrscht in den Mysterien die nämliche Pedanterie, die nämliche Geschmack- und Schwunglosigkeit wie in den erzählenden und lehrhaften Dichtungen dieses Zeitraums. Was die äufsere Form betrifft, so wird in den englischen und französischen Mysterien Vers und Reim

---

1) Der Bericht Grazianis Arch. stor. ital. XVI 1, 599 und bei d'Ancona I, 280 f. Vgl. die merkwürdige Stelle aus einer Predigt Menots Petit I, 371 f. ‚Cum sunt in ludo habent magnum honorem, sed ludo finito dicent: O ille qui ludebat Sanctum Martinum, c'est ung mauvais garçon etc.' In Siena bat 1520 ein reuiger Sünder, in der Passion den guten Schächer spielen zu dürfen.

2) Petit I, 370; vgl. Bapst, Revue bleue 47, 52 ff.

3) Bebel, Facetiae Lib. II Bl. 60 der Tübinger Ausg. 1544. Zum Eulenspiegelschwank vgl. Goedeke I², 345. Merkwürdig ist es, dafs keine Klagen laut wurden über unkeusche Entblöfsungen des Leibes, wie sie vermutlich in den Paradiesesscenen und in den Märtyrerscenen vorkamen. Näheres über diese Frage bei Petit I, 382, d'Ancona I, 450; vgl. Chester-Plays II. Bei dem S. Georgspiele in Turin 1427 wurde ein Posten verrechnet für ‚blanc de Puille pour faire l'encarnacion de ceux qui seront ou sembleront estre nus'; hier handelt es sich also offenbar nicht um wirkliche Nacktheit.

geschickt gehandhabt. In den englischen Mysterien sind kunstvolle alliterierende und gereimte Strophen vorherrschend, doch liegt es in der Natur der Sache, dafs die Stropheneinteilung der dramatischen Beweglichkeit oft genug Eintrag thut. In den Towneley-Mysteries begegnen wir einzelnen Stellen in paarweis gereimten Kurzzeilen, namentlich im Spiele von Kain und Abel, die sich sehr vorteilhaft abheben. In den meisten Fällen wechseln die Strophenformen mit den einzelnen Spielen, nur in den Chester-Plays bleibt die nämliche Strophe durch alle Spiele vorherrschend. Auch die keltischen Mysterien sind strophisch abgefafst. Anders in Frankreich und in Deutschland; hier herrscht auch weiterhin die achtsilbige, resp. vierhebige Kurzzeile, das gewöhnliche Versmafs der erzählenden und Lehrdichtung. In Frankreich findet sich noch der Gebrauch, jede Rede mit einer Halbzeile zu schliefsen, auf welche dann die erste Zeile der folgenden Rede reimt, so in dem Mysterium von Crispinus und Crispinianus, mitunter auch in den Mysterien der Sammlung von S. Geneviève. Dieser Kunstgriff, der, wie wir saben, für das Memorieren sehr vorteilhaft war, wurde indes bald aufgegeben; man begnügte sich mit einfacher Reimbrechung. Hie und da finden wir auch längere, zehnsilbige Verse, namentlich wenn es sich darum handelt, eine feierliche Wirkung zu erzielen, so in der grofsen Rede des Weltschöpfers am Anfange des Mysteriums vom Alten Testamente. Überhaupt kommt es in den französischen Mysterien häufig vor, dafs die Dichter den Wechsel der Stimmung durch Wechsel des Versmafses auszudrücken suchen. Sehr verbreitet ist die Gewohnheit, den normalen Flufs der Verse durch Triolette zu unterbrechen, die manchmal eine hübsche Wirkung thun, z. B. wenn in Greban's Passion 4657 die Schäfer das Landleben preisen:

I. Est il liesse plus serie
Que de regarder ces beaux champs
Et ces deulx aignelès paissans,
Saultans en la belle prairie?
II. On parle de grant seignourie
D'aveir donjons, palais puissans;
Est il liesse plus serie
Que de regarder ces beaux champs?

oder das Triolett vor der Opferung Isaaks im Mysterium vom alten Testament 10273:

A. A Dieu mon filz. J. A Dieu mon pére
Bendé suys; de bref je mourray;
Plus ne voy la lumière clére
A. A Dieu mon filz. J. A Dieu mon pére
Recommandés moy à ma mére
Jamais je ne la reverray.
A. A Dieu mon filz. J. A Dieu mon pére
Bendé suis, de bref je mourray.

Eine Stelle, durch welche Chamisso (Werke 5, 335) zu einem überschwenglichen Lobe der Mysterien begeistert wurde. Dagegen findet sich diese Spielerei auch oft genug in ganz sinn- und geschmackloser Weise angewendet, wo die Triolettform zum Inhalte schlechterdings nicht pafst, z. B. wenn in Greban's Passion 26906 ff. Joseph von Arimathia und Nikedemus die Nägel aus dem Kreuze ziehen:

J. Le clou n'est pas bon à ravoir,
Ne sçay qui si bien l'a fiché.
N. Joseph à ce que je puis veoir,
Le clou n'est pas bon à ravoir.
J. Que froide nuit puit il aveir
Qui si fort l'y a atachó!
N. Le clou n'est pas bon à ravoir.
J. Ne sçay qui l'a si bien fiché.

Aber nicht blofs in Trioletten, auch in andern künstlichen und überkünstlichen Formen haben die französischen Mysteriendichter in diesem Zeitalter der Rhétoriciens ihre Versgewandtheit gezeigt und es ereignet sich oft genug, dafs der Mangel an künstlerischer Erfassung des Stoffs im Gegensatze zur glatten äufseren Form nur um so unliebsamer hervortritt.[1]

Das kann man nun freilich von den deutschen Mysterien nicht sagen. Hier ist die Liebhaberei für gekünstelte Versformen nicht in das Drama eingedrungen; es herrscht die übliche Kurzzeile, schlecht und recht gebaut. Mit Ausnahme des Arnold Immessen verzichten die Dichter auf das Kunstmittel der Reimbrechung, was natürlich dazu beiträgt, den

1) Vgl. z. B. das Palindrom im Mysterium von S. Barbara Parfait I, 21 oder die Worte der Salomo im Weihnachtsmysterium von Rouen.

Dialog steif und bewegungslos zu machon. Auch der Umstand ist auf don Stil der deutschon Dramen von nachtoiliger Einwirkung, dafs die gesungenen latoinischen Textworte sich hier in viel gröfserem Umfange als anderwärts crhalten habon. Sehr oft hat der deutsche Text don Charakter einer unbeholfenen Paraphrase des lateinischen, z. B. wenn in einem Tiroler Passionsspiele das Wort am Kreuze ,consummatum est' wiedergegeben wird (Pichler S. 23):

Nun ist alles vollbracht,
Was die propheton haben gedacht
Von mir zu schreiben oder zu sagon
In den vergangenen jaren und tagen.

Oder wenn im Augsburger Passionsspiele Christus am Kreuze sagt (V. 1779 f.):

Mich dürstet ser zu dieser Stund
Das sey von mir euch allen kund.

Die lyrischen Einlagen sind moist nicht das Werk der Dichter, sondern aus Dramen der früheren Zeit oder von anders woher ontnommen.

Jodenfalls zeigt sich im poetischen Sprachausdrucke kein Fortschritt gegen die Zeiten, wo die Verskunst der jugendkräftigon Nationallitteraturon und die schwungvollo lateinische Lyrik auf das geistliche Drama hinüber wirkton. Der strenge und oratorienhafto Stil dor früheren Epoche war mehr dazu angethan, die eigontliche Poesie der heiligen Geschichte hervortreten zu lassen. Wirkungen wie im Daniel des Hilarius oder im Thüringer Spiel von den klugen und thörichten Jungfrauen werdon kaum wieder erzielt. Bei vielen Mysterien des ausgehenden Mittelalters wird der moderno Leser durch die geschwätzige Breite und Unbeholfenhoit zur Verzweiflung gebracht und begrüfst es als eine wahre Erquickung, wonn wenigstens einmal eine recht eklatante Geschmacklosigkeit dazwischon kommt. Allordings haben einige Gelehrte versucht, den pootischen Stil der Mysterien in möglichst glänzendem Lichte darzustellen, bosonders in Frankreich, wo der spöttische Tadel Sainte Bouve's[1] die Spezialisten auf dem Gebiete der

1) Vgl. besonders dessen Nouveaux Lundis 3, 358 ff.

mittelalterlichen Litteratur zum Widerspruche herausforderte. Aber gerade in solchen Fragen sind die Spezialisten nicht immer die zuverlässigsten Richter. Ich selber habe oft genug die Erfahrung gemacht, dafs ich mir beim Lesen eines Mysteriums die Bemerkung in mein Notizenheft eintrug, in der oder jener Scene befinde sich eine durch Kraft und Schönheit des Ausdrucks hervorragende Stelle, und wenn ich dann später die betreffende Stelle nachschlug, konnte ich mein früheres günstiges Urteil nicht mehr begreifen. Dies erklärt sich dadurch, dafs die Stelle sich bei der ersten Lektüre von ein paar hundert oder ein paar tausend vorhergehenden Versen vorteilhaft abhob. Man wird eben bei dem vielen Mysterienlesen sehr genügsam.

Auch hinsichtlich des dramatischen Aufbaus und der Charakterschilderung ist kein wesentlicher Fortschritt gegen die früheren Stadien des mittelalterlichen Dramas zu verzeichnen.

Bei einer aprioristischen Betrachtung könnte man vielleicht die spätmittelalterliche Form des Dramas für die denkbar günstigste unter allen dramatischen Formen erklären, wenigstens insofern als in keiner andern Form die Rücksichten auf den begrenzten Raum der Bühne, die beschränkte Zahl der Schauspieler, die kurze Dauer eines Theaterabends so wie hier in Wegfall kommen; beengende Rücksichten, welche die Dramatiker aller Völker und Zeiten oft genug schmerzlich empfunden haben. Ein mittelalterlicher Mysteriendichter kann sich alle Freiheiten des Buchdramatikers erlauben und dabei doch bühnenfähig bleiben. Er kann uns jeden Augenblick von der Heimat in die weiteste Ferne, von der Höhe des Himmels in den Abgrund der Hölle führen und der Maschinist wird nicht das mindeste dagegen einzuwenden haben. Wenn ihn im Laufe der Dichtung die Lust anwandelt, noch vierzig bis fünfzig Personen mehr auftreten zu lassen, als vorgesehen war, so wird er immer noch Zunftgenossen und Brüderschaftsmitglieder finden, die bereit sind, mitzuwirken. Auch wenn die Aufführungszeit fünf bis sechs Stunden länger dauert, so schadet das nichts, der Herold braucht nur den Leuten zu verkündigen, sie sollten den andern Tag zu der oder jener Stunde wieder auf den Marktplatz kommen. Aber man sieht auch bei den grofsen Mysterien, wie wohlthätig der äufsere Zwang ist,

der zu klarer Hervorhebung des Wesentlichen und zu künstlerischer Abrundung nötigt.[1] Die Verfasser der Mysterientexte wurden durch die bequeme Form verführt, alles ohne Unterschied in Handlung zu übertragen. Nur ein Beispiel sei aus unzähligen herausgegriffen. Nachdem Judas von Gewissensbissen gepeinigt vor den Hohepriestern erschienen ist und ihnen die dreifsig Silberlinge vor die Füfse geworfen hat, berichtet das Evangelium weiter, dafs die Priester das Blutgeld nicht in den Gotteskasten legen wollten, sondern dafür einen Begräbnisplatz für Pilger kauften. Ein neuerer Dramatiker würde diesen Umstand einfach weglassen; die Mysteriendichter behandeln ihn ebenso ausführlich, wie alle anderen Begebenheiten der Passion, bei Greban z. B. umfafst die Beratung über den Ankauf des Ackers genau dieselbe Verszahl wie die vorhergehende Scene zwischen Judas und den Priestern. Auch noch im Oberammergauer Passionsspiele ist diese Scene mit lästiger Weitläufigkeit dargestellt. Ebenso werden in den Hauptscenen oft die Nebenumstände ungebührlich breitgetreten. Wenn Pilatus sich die Hände wäscht, so sendet er im Egerer Passionsspiele zuerst den Miles Laurein ab, um Wasser zu holen, Laurein erklärt sich bereit, dann bringt er das Wasser. Pilatus wäscht sich die Hände, der Miles Dietrich bringt ein Handtuch: „Herr Pilate nempt das handtuch weis, das bring ich euch mit ganzem fleis“ u. s. w. Dann werden auch oft nebensächliche Umstände unnötigerweise durch ausführlich motivierende Scenen vorbereitet. Dies geschieht namentlich in den französischen Mysterien. In der Passion von Arras geht Petrus vor der Scene im Garten Gethsemane zu einem Schwertfeger

1) Wie wenig man an eine solche Abrundung dachte, geht auch daraus hervor, dafs in Frankreich öfters eitle Schauspieler sich auf eigene Kosten ihre Rollen von den Dichtern vergröfsern liefsen. Über ein neues Beispiel zu den früher bekannten vgl. Mystère des trois Doms S. LVI. Charakteristisch ist auch, wie häufig die Dichter Bankett- und Zechscenen vorführen, die mit der Handlung nichts zu thun haben. Offenbar thaten sie dies den Schauspielern zu Gefallen, die mit besonderer Vorliebe in solchen Scenen mitwirkten. Vgl. namentlich die aktenmäfsigen Mitteilungen aus Luzern (Brandstetter, die Regenz bei den Luzerner Osterspielen, Luzern 1886. S. 38); dort wurde 1583 bestimmt, dafs in Zukunft die Schauspieler selber zahlen sollen, was sie in solchen Scenen verzehren.

und kauft sich ein Schwert, bei Jean Michel wird uns vorgeführt, wie Pilatus und Herodes sich verfeinden und wie die Schächer gefangen und in den Kerker geworfen werden. Das Hin- und Herwandern der Boten auf dem Schauplatze und deren weitläufiges Gerede fanden wir schon in den früheren geistlichen Dramen; mit der Ausdehnung des Schauplatzes und der Spieldauer nimmt es noch mehr überhand. Bei Greban sind wir Zeugen, wie die Eltern des Blindgebornen von einem Boten herbeigeholt werden, im Mysterium vom Alten Testamente sehn wir, wie Pharao zum Gefangenwärter schickt und dieser dann Joseph frei läfst. Auch kommt es jetzt immer häufiger vor, dafs die Handlung zugleich an zwei Orten spielt, wofür uns ja schon in dem ältesten Passionsspiele, dem Benediktbeurer, ein Beispiel begegnete. Das erste Verhör Jesu und die dreimalige Verleugnung Petri werden sehr häufig in der Weise parallel dargestellt, dafs die Handlung sich abwechselnd zwischen dem Saale des Hohenpriesters und dem Hofe hin und her bewegt. In der Kunstsprache des französischen Mittelalters wird ein derartiges Überspringen des Dialogs als ‚interlocutoire' bezeichnet.[1] Man hat bei diesem Verfahren schon daran erinnert, dafs ja auch im modernen Drama der Dialog oft zwischen mehreren Gruppen abwechselt, die sich an verschiedenen Enden eines und desselben Salons befinden. Nur dafs auf der mittelalterlichen Bühne der Schauplatz oft mehrere grofse Länder zugleich umfafst. So werden im Mysterium vom Alten Testamente die Scenen, die sich auf Josephs Verkauf beziehen, von andern unterbrochen, in denen geschildert wird, wie der Bäcker Pharaos von einem feindlichen Könige bestochen wird, um seinen Herrn zu vergiften, wie alsdann der Anschlag mifslingt und der Missethäter ins Gefängnis geworfen wird. In dem Mysterium von S. Quintinus und seinen Genossen wird vorgeführt, wie in Soissons ein Gastwirt in die Schusterwerkstatt kommt, in welcher die Heiligen Crispinus und Crispinianus arbeiten; er will sich dort ein paar Stiefel machen lassen. Dann wird die Handlung nach Rom übertragen, wo Kaiser Diocletian den Papst Marcellinus auffordert, ein Opfer am

1) Parfait 1, 251, 301.

Altare Jupiters darzubringen. Der Papst weigert sich und erleidet den Märtyrertod. Inzwischen sind in Soissons die Stiefel des Gastwirts fertig geworden, er probiert sie an und die Handlung spinnt sich weiter, um nach einiger Zeit wieder auf einen andern Schauplatz übertragen zu werden.

Und doch wird dieser Schauplatz durch eine höhere Einheit zusammengehalten. Er umfafst das ganze Weltall, eben den Himmel, wo Gott inmitten der Engelscharen thront, die Hölle, deren greulicher Rachen an einem Ende des Schauplatzes sich öffnet, um die schauerlich grotesken Teufelsgestalten aus- und einzulassen, sodann den weiten Erdkreis, auf dem sich all die mannigfachen Völker der Welt und alle Menschenklassen, Könige, Ritter, Bürger und Bauern bewegen und ihren Lohn erhalten, je nachdem sie den Engelsstimmen oder den Verlockungen der Hölle Gehör schenken. Und in den Mysterien, welche, Oster- und Weihnachtscyklus verbindend, vom Sündenfall bis zur Erlösung führen, war den Dichtern ein Stoff dargeboten, der bereits durch die kirchliche Lehre die abgerundetste Form und den folgerichtigsten Aufbau erhalten hatte. Zur einheitlichen Gestaltung dieser Scenenreihe dient in vielen Mysterien eine allegorische Fiktion, die auf den heiligen Bernhard zurückgeht:[1] nach dem Falle des Menschen erscheinen Gerechtigkeit, Wahrheit, Barmherzigkeit und Friede vor dem himmlischen Throne, Barmherzigkeit und Gerechtigkeit sprechen dafür und dagegen, dafs das Menschengeschlecht gerettet werde; endlich beschliefst die Dreieinigkeit, dafs der Sohn Mensch werden und sich als Opfer hingeben solle. Oft erscheinen auch die ehrwürdigen Gestalten der Erzväter und Propheten, die alsdann, wie in den älteren Prophetenspielen vom Sündenfalle zur Erlösung hinüberleiten, in manchen Spielen lassen sie ihre klagenden und flehenden Stimmen aus der Vorhölle hinauf zum Himmel ertönen. Endlich, wenn die Zeit erfüllt ist, wird der Engel Gabriel zur Jungfrau Maria herabgesandt, alsdann beginnt das irdische Leben des Gottmenschen und wird bis zu dem Zeitpunkte vorgeführt, wo er seinen Triumph über Tod und Hölle feiert. Doch befindet sich unter den Mysterien-

1) Vgl. Zeitschr. f. deutsches Altert. 22, 173 ff.

dichtern kein einziger, der wie Dante mit dem durchgebildeten Sinne für diese symmetrisch abgeschlossene Weltanschauung auch den hohen Dichtergeist verbunden hätte; in allen Mysterien, die auf uns gekommen sind, ist unter dem Wust des ermüdenden Details nur wenig von den grofsen Umrifslinien zu bemerken.

Das nämliche gilt von den Prozessionsspielen des Frohnleichnamsfestes, wo die Kette der Ereignisse noch weiter geführt wird bis zum Antichrist, Weltuntergange und jüngsten Gerichte. Wie die Reihe der Propheten vom Sündenfalle zur Erlösung hinüberführt, so führt in den deutschen Frohnleichnamsspielen die Reihe der Heiligen von der Erlösung zum Weltende. Da konnte man mit Staunen sehen, wie der Ritter Georg mit der schönen Jungfrau und dem Drachen und der grofse Christoph mit dem Jesusknaben auf der Schulter daher gezogen kam; ein Haupteffekt aber war das Schiff mit der heiligen Ursula und ihren Jungfrauen, das namentlich in den Aufzeichnungen über die Freiburger Frohnleichnamsaufzüge eine grofse Rolle spielt. Wie sehr das alles auf das Volk wirkte, können wir noch aus dem Hohne des Papistenfeindes Naogeorgus erkennen.[1] Der grofse Plan tritt uns hier um so klarer entgegen, je einfacher und kunstloser die Ausführung ist, in der Zerbster Prozession mit ihren Knittelversen und Spruchbändern deutlicher als in dem Künzelsauer Spiel oder den englischen Kollektivmysterien, wo er von allerlei Beiwerk überwuchert erscheint.

Wenn also über die Kunst des dramatischen Aufbaus in den Mysterien nicht viel Rühmliches zu sagen ist, so gilt das nämliche für andere Aufgaben des dramatischen Dichters: die anschauliche Vorführung der Charaktere, die Blofslegung der Triebfedern zu den Begebenheiten, welche die Geschichte überliefert, die Zusätze zum überkommenen Stoffe, welche die künstlerische Wirkung erhöhen sollen. Was sich von dergleichen Dingen in den Mysterien findet, ist in den seltensten Fällen dem eignen Geiste des Dichters entsprungen. Soweit das Leben Jesu in Betracht kommt, stammen die Zusätze meist aus den

1) Naogeorgus, Regnum Papisticum (s. l. 1553) S. 153; ähnlich Seb. Franck im Weltbuch (1534) Bl. 132.

Schriften kontemplativer Theologen, die sich in die Betrachtung des Erlösungswerkes, der Passion, der Schmerzen der Gottesmutter versenkten, die oft in ihren Verzückungen den Herrn und die Gottesmutter selber zu erblicken glaubten, wie sie zu ihnen herabstiegen und von den Ereignissen ihres Lebens erzählten. Oder es stammt aus den Reden begeisterter Prediger, die mit dem Schwunge ihrer glänzenden Phantasie den Hörern die einzelnen Stadien des Lebens und Leidens Jesu vergegenwärtigten. Der dichterische Geist war bei diesen Männern lebendiger und tiefer als dei den Mysteriendichtern. Die ergreifendsten Züge aus ihren Visionen und Predigten wurden von andern Erbauungsschriftstellern wiederholt und variiert und drangen auch in die gereimten Darstellungen der heiligen Geschichte ein. Auch in den Mysterien begegnen uns auf Schritt und Tritt die Spuren dieser Litteratur, so in den verschiedenen Zusätzen zu dem biblischen Berichte über die Martern, die Jesus erduldete, in der Ausmalung der Seelenzustände des Johannes, der Maria Magdalena und vor allem der Gottesmutter, deren Compassio in den erbaulichen Schriften des Mittelalters oft einen breiteren Raum einnimmt als die Passion selber. Die Entstehung und Verbreitung dieser ausschmückenden Zusätze zu dem evangelischen Berichte ist, soviel ich weifs, noch nicht im Zusammenhang erforscht worden, obwohl eine solche Untersuchung von grofsem Interesse für Theologen und Litterarhistoriker und, beiläufig bemerkt, auch für Kunsthistoriker wäre. Ebenso könnte sie für die Chronologie der Mysterien von Bedeutung werden, denn es würde sich dadurch gewifs in manchen Fällen ein terminus a quo gewinnen lassen. Nur einer von den Mysteriendichtern hat die Aufgabe der Quellenforschung erleichtert, indem er in seiner Handschrift die theologischen Belegstellen beifügte. Es ist dies der Verfasser des Rouener Weihnachtsmysteriums. Die Verfasser der Passionsdramen, die aus dieser Litteratur am meisten schöpften, lassen uns sämtlich ohne Quellennachweise. Soweit ich die theologische Litteratur auf diesen Zusammenhang hin durchmusterte, fand ich am meisten hierhergehöriges Material in den Schriften des heiligen Bernhard, in den Meditationen des heiligen Bonaventura, in der Expositio in passionem dominicam des Kanz-

lers Gerson[1] und in der Predigtsammlung Meffrets; einiges boten auch die Revelationen der heiligen Brigitte. Eine gröfsere Anzahl solcher ausschmückender Züge findet man vereinigt in einem kompilatorischen Werke, in der Concordantia dominicae passionis, die dem Nikolaus von Dinkelsbühl zugeschrieben wird. Indes konnte ich es nicht als meine Aufgabe betrachten, bei jedem einzelnen Mysteriendichter zu untersuchen, woher er diese Züge entlehnt hat und es wird sich das auch schwerlich in allen Fällen nachweisen lassen. Die Verfasser waren ja meistens Geistliche, und die Litteratur, in der sie aufwuchsen, bot ihnen in hunderterlei verschiedenen Variationen solche Motive dar. Für unsern Zweck genügt der Nachweis, dafs zahlreiche Details aus der Mysterienlitteratur sich auch in der theologischen Litteratur vorfinden und folglich von dorther entlehnt sind. Auch wenn wir einen Zug in einem Mysterium finden, den wir in der theologischen Litteratur blofs in der Zeit nach der Entstehung dieses Mysteriums nachweisen können, sind wir ohne weiteres zu der Annahme berechtigt, dafs ein uns unbekanntes theologisches Werk aus früherer Zeit die Quelle des Dichters war. Denn wir dürfen in allen solchen Fällen voraussetzen, dafs der Komödiant vom Pfarrer gelernt hat und nicht umgekehrt.

In den Mysterienscenen, die die Marter Christi darstellen und durch die übergenaue und ausführliche Schilderung der Folterqualen für unser Gefühl oft in hohem Grade abstofsend sind, läfst sich der Einflufs der Erbauungslitteratur besonders deutlich erkennen. Wenn in dem Egerer Passionsspiele dargestellt wird, wie Christus zweimal gegeifselt wurde, erst mit der Brust, dann mit dem Rücken gegen die Säule gebunden, so finden wir dieselbe Darstellung auch in den Passionspredigten Kannemanns.[2] Wenn die geifselnden Soldaten den schönen

1) Aus dem Französischen übersetzt in seinen Werken ed. du Pin, Antw. 1706, III, 1153 ff. Einzelne Entlehnungen aus Bonaventura verzeichnete bereits d'Ancona; einzelne Stellen aus Gerson u. N. v. Dinkelsbühl, die mit den deutschen Passionsspielen übereinstimmen, bemerkte Keppler, Histor. Jahrb. d. Görresgesellsch. 3, 289 ff.

2) Mir unzugänglich. Die obige Mitteilung nach Cruel, Geschichte der deutschen Predigt, Detmold 1879 S. 580.

Körperbau und die schöne Hautfarbe Jesu bewundern, so ist an die Schilderung des schönen Leibes zu erinnern, wie sie sich in Verbindung mit der Leidensgeschichte z. B. in den Visionen der heiligen Brigitta findet.[1] Dafs das Kleid nach der Geifselung am wundenbedeckten Körper festklebte und dann bei der Kreuzigung gewaltsam herabgerissen werden mufste, berichtet Gerson; der nämliche Zug findet sich auch in einer Predigt des deutschen Karthäusermönches Schölzelin (Germ. III, 230). Ein grauenhafter Zug ist es, dafs Christi Leib auf dem Kreuze erst gewaltsam mit Stricken auseinander gezerrt wird und dann erst die Nägel eingeschlagen werden, ein Zug, der seit Bonaventura auch in den Passionspredigten fast regelmäfsig wiederkehrt. Von den Nägeln berichtet Gerson, sie seien ‚absque artificio' angefertigt gewesen. Stumpfe Nägel werden auch in Castellanis italienischer Passion angewendet; in der Passion von Sainte Geneviève, wie in der von Arras und in der cornischen Passion wird vorgeführt, wie der Schmied, der die Nägel anfertigen soll, von Lahmheit befallen wird, worauf seine Frau sich an den Ambos stellt und die Arbeit ausführt. Dafs Malchus nach der wunderbaren Heilung des Ohrs nicht aufhört, den Herrn zu verfolgen und zu mifshandeln, dafs er ihn vor dem Hohenpriester ohrfeigt: dieser Zug der Passionsspiele findet sich gleichfalls bei Gerson und Meffret, doch mufs er bei den Theologen noch früher vorkommen, bereits Peter von Blois[2] hat ihn verwendet.

Edler und reiner sind die Wirkungen der Erbauungslitteratur, die in den Marienscenen hervortreten. Seit Bonaventura begegnet uns sehr häufig der Abschied Jesu von Maria, ehe er sich zum letztenmal nach Jerusalem begiebt; Maria bittet den Sohn, sich nicht zu opfern, oder doch einen weniger schmerzvollen und schmachvollen Tod zu wählen; Jesus hält ihr ernst und ruhig die vorausbestimmte Notwendigkeit entgegen. Diese Scene ist auch in die Mysterien übergegangen;

1) Lib, I cap. 37 ed. Durantus und die dort citierte Litteratur.

2) Petrus Blesensis, Cantilena de lucta carnis et spiritus (hinter seiner 57. Epistel in der Mainzer Ausg. v. 1600 S. 98). Dafs Malchus dem Herrn die Ohrfeige versetzt habe, kommt auch frühzeitig in sagenhaften Traditionen vor, vgl. Wesselofsky, Archiv für slavische Philologie 5, 398.

wenn im Egerer Passionsspiele Maria nach der Belehrung durch ihren Sohn beim Erzengel Gabriel Trost und Hilfe sucht, so ist hier eine weit verbreitete Anschauung verwertet, deren auch Nikolaus von Dinkelsbühl gedenkt, dafs nämlich Gabriel sich immer in der Nähe Marias befunden habe.[1] In den Spielen von Eger und Augsburg empfiehlt die ängstlich besorgte Mutter ihren Sohn der Obhut des Verräters Judas, auch dieser Zug ist, wie die Schilderung des Nikolaus von Dinkelsbühl beweist, aus der Erbauungslitteratur entlehnt; bei Gerson ist es Magdalena, die den Verräter um Wachsamkeit bittet. Ähnliche Entlehnungen lassen sich für alle weiteren Stadien der Compassio nachweisen: wie Johannes nach der Gefangennahme Jesu nach Bethanien eilt und die Frauen benachrichtigt, wie sich dann auf dem Wege zur Richtstätte Mutter und Sohn begegnen, wie Jesus unter der Last des Kreuzes zusammenzubrechen droht und Maria sich erbietet, ihm die Bürde tragen zu helfen, wie sie von den Soldaten verhöhnt und zurückgestofsen wird, bis sie endlich, getreu dem evangelischen Berichte, mit Johannes am Fufse des Kreuzesholzes steht. Oft wird hier auch die Tradition verwertet, dafs Maria die Blöfse des Gekreuzigten mit einem Tuche bedeckt habe.[2] Die Frage, ob die Gottesmutter ihren Schmerz ruhig ertrug oder ihn mit Thränen und lauten Wehklagen äufserte, ist von den Theologen viel erörtert worden; die dramatischen Dichter haben gewöhnlich die letztere Meinung vorgezogen.

Nach dem Heilande und seiner Mutter wenden wir uns zu zwei Gestalten, deren nähere Ausführung und psychologische Begründung einem neueren Dramatiker besonders anziehend erscheinen müfste: Pilatus und Judas Ischarioth.

Bei der Darstellung des Pilatus wird nur wenig zu dem Texte des Evangeliums hinzugefügt, durchaus nicht zum Schaden der dichterischen Wirkung, denn dadurch behält dieser

1) Auch in anderen Passionsspielen begegnet uns diese Anschauung, bei Jean Michel z. B. erscheint Gabriel nach der Kreuzigung als Tröster Marias (Parfait II, 372).

2) Vgl. über diese Tradition die Briefe Wimphelings (Archiv f. Litt.-Gesch. 14, 3 ff.), der sich mit grofser Entschiedenheit gegen die willkürlichen Zusätze zur Passionsgeschichte wendet.

Charakter das eigentümliche psychologische Interesse, das in den kurzen Andeutungen des evangelischen Berichtes enthalten ist und noch mehr zwischen den Zeilen hindurchblickt. Bezeichnend ist es, dafs der Ausspruch: „Was ist Wahrheit?“ in so vielen Passionstexten übergangen wird. In Deutschland fand ich ihn nur zweimal, im Egerer Spiel 5150:

> Nun, wie magstu bedeutten
> Die warheit bei den leutten,
> Sag doch mir an alles leidt
> Was doch ist die warheit?

und im Heidelberger Spiel 4635:

> Nu sage mir onn vnderscheydt
> Was jst doch die worheytt?

weit hübscher heifst es bei Greban 21478:

> Puisque la vérité congnois
> et que si fort advery t'as
> beau sire, quid est veritas?

Die furchtsame Schwäche, die ihn schliefslich veranlafst, dem Drängen der Juden nachzugeben, kommt bei Jean Michel trefflich zum Ausdruck; das kurze Selbstgespräch gilt mit Recht als eine Glanzstelle der Mysterienlitteratur.[1] In den englischen Mysterien erscheint Pilatus als eine rohe Karrikatur, als ein Tyrann in der Art des Kindermörders Herodes.

Was Judas betrifft, so wird nur in wenigen Fällen der Versuch gemacht, die Grundzüge seines Charakters schon vor den Ereignissen der Passionswoche vorbereitend anzudeuten. So erscheint er bei Greban 13357 schon bei Gelegenheit der Verklärungsscene als neidisch und mifsgünstig; er ärgert sich, dafs er nicht zů den bevorzugten Jüngern gehört, die Jesus als Begleiter auserwählte. Bei Jean Michel stöfst er das canaänische Weib zurück, das sich an den Herrn herandrängt, während er an der entsprechenden Stelle bei Greban 12294 nur ein paar mifsmutige Worte fallen läfst. Wo sich die Mysteriendichter auf eine Motivierung des Verrats einlassen, begnügen sie sich damit, den Teufel in eigener Person als Anstifter darzustellen, ebenso erscheint wiederholt der Teufel oder die allegorische Gestalt der Verzweiflung, um den Verräter

1) Abgedr. bei Petit I, 325.

nach seiner Unthat zum Selbstmord aufzustacheln. Sonst wird fast ausschliefslich die Geldgier als Triebfeder des Verbrechens hervorgehoben, sehr häufig mit einer eigentümlich spitzfindigen Begründung. Als Magdalena beim Gastmahl in Bethanien das Haupt und die Füfse des Herrn salbte, beschwerte sich Judas nach dem Berichte des Johannes (12, 5) über eine solche Verschwendung, die dreihundert Denare, die die Salbe kostete, hätte man lieber den Armen geben sollen; aber das sagte er nur, weil er den Geldbeutel führte und ein Dieb war. Diese dreihundert Denare wurden nun mit den dreifsig Silberlingen, von denen Matthaeus berichtet, in Verbindung gebracht. Judas habe stets den zehnten Teil der anvertrauten Gelder unterschlagen und habe sich durch den Verrat schadlos halten wollen. Wenn Judas durch einen Kufs den Herrn verraten will, so giebt er in mehreren Mysterien als Grund an, dafs die Häscher sonst aus Versehen den Apostel Jacobus ergreifen könnten, der dem Herrn täuschend ähnlich sehe.[1] Dafs bei der Erhängung der Leib des Judas barst und die Eingeweide herausfielen (Apostelgeschichte 1, 18), wird dadurch erklärt, dafs die Seele ihren Weg nicht durch den Mund nehmen konnte, der den Herrn geküfst hatte. Dies brachte man auf der Bühne dadurch zum Ausdruck, dafs Judas vorn in seinem Kleide einen Vogel verbarg, welchen er bei der Erhängungsscene fliegen liefs. Die zuletzt erwähnten Zusätze zur Rolle des Judas tragen einen anderen Charakter als die Zusätze zur Leidensgeschichte Jesu und seiner Mutter. Sie entstammen nicht der tief erregten Fantasie asketischer Schriftsteller, wir haben es hier vielmehr mit spitzfindigen Klügeleien der Kommentatoren zu thun. Die Hauptsammelstellen für solche Kuriositäten der gelehrten Theologie sind bekanntlich die Historia scholastica des Petrus Comestor, das Speculum historiale des Vincenz von Beauvais und die Postille des Nikolaus von Lyra.

Auf diese Quellen lassen sich auch zahlreiche Züge in anderen Rollen der Passionsdramen zurückführen; für unsern Zweck mag es genügen, wenn aus der Fülle des Stoffs noch ein

1) Bei Jean Michel (Parfait I, 202) ist Jacobus ‚vestu et habillé prés ou environ comme nostre Seigneur'. Ebenso in der bildenden Kunst.

paar charakteristische Beispiele hervorgehoben werden. Der Traum der Frau des Pilatus, die ihren Mann noch vor dem Urteilsspruche warnen läfst, erscheint bei den theologischen Erklärern[1] als ein Wendepunkt in der Passionsgeschichte. Der Teufel erkennt, dafs es ein Fehler war, den Judas zum Verrate aufzustacheln und dafs er damit das Erlösungswerk der Menschheit gefördert habe. Die freudige Erwartung der Väter in der Vorhalle stellt ihm die drohende Gefahr der Höllenfahrt lebendig vor Augen; er will nun den Opfertod hintertreiben und flüstert deshalb der Frau des Pilatus den Traum ein. Die Scene, wo dies geschieht, ist eine der verbreitetsten in den Mysterien; die Begründung der neuen Wendung wird in der Passion von Arras, bei Arnoul Greban und im Frankfurter Passionsspiele durch teuflische Beratungsscenen ins volle Licht gesetzt. Wenn Maria Magdalena in dem englischen Magdalenenmysterium — ähnlich auch bei Jehan Michel — von den sieben Todsünden umgeben auftritt, so beruht das auf theologischen Interpretationen der Stelle von den sieben Teufeln, die ihr Jesus austrieb.[2] Auch in mehreren Versionen der Scene zwischen Christus, den Schriftgelehrten und der Ehebrecherin findet sich ein Zug, der aus der theologischen Litteratur stammt. Johannes 7, 53 ff. erzählt, dafs Christus, nachdem die Ehebrecherin ihm vorgeführt wurde, mit seinem Finger etwas auf die Erde schrieb, aber während des Schreibens aufblickte und zu den Schriftgelehrten sagte: „wer unter euch ohne Sünde ist, der werfe auf sie den ersten Stein“, worauf sie sich einer nach dem andern entfernten. Nun meint Nikolaus von Lyra, Christus habe die verborgenen Sünden der Schriftgelehrten in den Sand geschrieben und dieser Erklärung schliefsen sich auch mehrere französische und englische Mysterien an.

Neben den Erbauungsschriftstellern und den Kommentatoren kommen auch die Legenden und apokryphen Evangelien in Betracht. Auf diesen Quellen beruht z. B. die Vorgeschichte

1) Vgl. Nikolaus von Lyra zu Matth. cap. 27.

2) Vgl. Nikolaus von Lyra zu Marc. cap. 16; auch Magdalenas Leben im alten Passional ed. Hahn, Frankfurt 1845, S. 369, 84 ff. Auf den nämlichen Worten des Evangelisten beruhen wohl auch die Teufelserscheinungen in den älteren Magdalenenscenen.

des Judas und Pilatus, ferner die Longinus- und Veronikascenen, sodann die Scenen, wo dargestellt wird, wie sich die Fahnen im Gerichtssaale von selber vor Christus verneigen (Ev. Nik. 1, 6) und wie Dionysius Areopagita während der Kreuzigung in Athen die Sonnenfinsternis beobachtet. Ein merkwürdiger legendarischer Zusatz findet sich in der Kreuzigungsscene der Passion Grebans und in der von Arras. Der Teufel nähert sich einem der Soldaten, dem nach der Kreuzigung der Rock Jesu zugefallen ist und schlägt ihm vor, durch das Würfelspiel zu entscheiden, wer den Rock gewinnen solle. Er erläutert ihm das neue Spiel, die Eins darauf sei zum Trotz Gott dem Vater, die Zwei zum Trotz dem Vater und dem Sohne, die Drei zum Trotz der Trinität etc. Es liegt nahe, hier an eine Entlehnung aus einem moralisierenden Prediger zu denken, zumal da die Prediger nachweislich die entsprechende Stelle des evangelischen Berichts zu Ausfällen gegen das Würfelspiel verwendeten.[1] Gewöhnlich wird jedoch die Geschichte von der teuflischen Erfindung und Erklärung des Würfelspiels in einem anderen Zusammenhange erzählt.[2]

Ich will den Leser nicht mit Aufzählung aller der Entlehnungen ermüden, die mir in den Mysterien aufgefallen sind. Ein gründlicherer Kenner der geistlichen Litteratur des Mittelalters wird gewifs noch manche Quellen nachweisen können, die mir entgangen sind. Im allgemeinen gilt die Regel: wenn wir in den ernsten Scenen der Mysterien etwas finden, was in der heiligen Schrift fehlt, so sind das Entlehnungen aus der kirchlichen Litteratur, keine selbständigen Zusätze der Dichter. Vor allen Dingen können wir diese Regel dann anwenden, wenn ein ausschmückender Zusatz in den Mysterien mehrerer verschiedener Länder wiederkehrt; z. B. wenn in der italienischen Charfreitagsdevotion und in dem Mysterium von Coventry Maria darüber klagt, dafs Christus am Kreuze zuerst den Schächer anredete und nicht sie, oder wenn in einem Tiroler

1) Z. B. in einer Predigt aus dem 14. Jahrh. abgedr. in den Denkschriften der kaiserl. Akad. der Wissenschaften hist. phil. Kl. Bd. V, Wien 1854, S. 134.

2) Vgl. Pamphilus Gengenbach ed. Goedecke S. 373 ff., Reinmar von Zweter ed. Roethe S. 466.

Passionsspiele (Wackernell S. 97) ebenso wie in dem grofsen cornischen Mysterium die Grabeswächter wegen ihrer Fahrlässigkeit ausgescholten werden und sich damit entschuldigen, die Juden hätten ja auch den Joseph von Arimathia aus dem Gefängnisse entweichen lassen, oder wenn in mehreren Mysterien die Soldaten, die Jesum gefangen nehmen sollen, nicht blofs einmal, sondern dreimal zur Erde fallen.

Wir werden aber bei Betrachtung der einzelnen Spiele doch auch Fälle kennen lernen, wo die überlieferten Motive, Dank der eigenen poetischen Kraft der Mysteriendichter, zu ergreifendem Ausdrucke kommen oder vielmehr, wie man in den meisten Fällen sagen kann, wo die Dichter in einem glücklichen Augenblicke über sich selber hinauswachsen. Selbständige dichterische Ausdrucksfähigkeit zeigt sich noch am meisten in solchen Fällen, wo es sich darum handelt, die natürliche Poesie der einfachsten menschlichen Beziehungen zur Darstellung zu bringen: in Scenen des häuslichen Lebens, beim Ausdrucke der Gatten- und Elternliebe. Es tritt uns also hier dieselbe Erfahrung entgegen wie früher bei den Marienmirakeln. Scenen, wie die Opferung Isaaks oder die Geburt Jesu oder die Klagen der Mutter um den gekreuzigten Sohn bleiben auch in den schwächsten Machwerken dieses Litteraturzweiges nicht leicht ohne Wirkung.

Noch mufs in diesem Zusammenhange auf den bekannten Umstand hingewiesen werden, dafs die Verfasser der Mysterien so wenig wie die übrigen mittelalterlichen Poeten sich um das Lokalkolorit kümmerten und vor keinem Anachronismus zurückschreckten. Die vornehmen Herren, die Krieger, Bürger und Bauern der alten Zeit standen dem Dichter vor Augen, als wären sie seine Zeitgenossen und dementsprechend wurden sie auch auf der Bühne zur Darstellung gebracht. Der Herold, der das Schätzungsedikt des Augustus in Palästina verkündigt, erscheint in den Bildern der Passionshandschrift von Arras mit dem Doppeladler auf der Brust;[1] wenn Joseph von Arimathia vor Pilatus tritt, schreibt Matthias Gundelfinger vor, er solle den Hut abziehen. Auch die Namensbezeichnungen, be-

1) Bibl. de l'école des chartes 5, 42.

sonders bei den Personen niederen Standes, werden oft aus der Gegenwart gewählt, so erscheinen in der italienischen Repräsentation von Tobias zwei Diener Martino und Arrighetto, im hessischen Weihnachtsspiele ein Wirt Arnold und eine Magd Hillegart, im französischen Apostelmysterium ein Henker Daru. Natürlich sind auch Kleidungsstücke, Gerätschaften, Waffen der Gegenwart entlehnt. Die Vandalen und die Römer in den französischen Mysterien von S. Desiderius und S. Quintinus schiefsen mit Kanonen, ebenso Holofernes im Mysterium vom alten Testament. Wenn in Luzern 1547 ausdrücklich vorgeschrieben wird, Esau solle nicht mit einer Flinte, sondern mit Pfeil und Bogen auf die Jagd gehen,[1] so ist das schon ein grofser Fortschritt. Dafs Heidentum und Mohametanismus in einen Begriff zusammenfliefsen, ist namentlich in den französischen und englischen Mysterien etwas durchaus gewöhnliches, doch auch die Juden werfen manchmal mit mohametanischen Flüchen um sich. In einem französischen Mysterium sagt die Sibylle, dafs sie, obgleich Sarazenin, doch von göttlichem Geiste erfüllt sei und vom Weltgerichte prophezeien wolle.[2] An Anachronismen dieser Art waren indes die Leser mittelalterlicher Litteraturwerke gewöhnt. Weit komischer wirkt es, wenn z. B. Kaiser Augustus in der Nativité von S. Geneviève sich eine lateinische Inschrift ins Französische übersetzen läfst; das nämliche Verfahren schlägt auch Pilatus ein, als ihm in dem Mysterium von der Rache des Heilandes eine lateinische Prophezeiung des Juden Anay zu Ohren kommt. Am allerwunderlichsten aber berührt es uns, wenn die Verfasser von biblischen Mysterien auf ihrem eigenen Gebiete die chronologische Ordnung untereinanderwerfen, wenn z. B. ein Hirt in der Weihnachtsscene beim gekreuzigten Jesus schwört, oder ein Engel, den Gott während der Kreuzigungsscene herabsendet, die Apoka-

---

1) Brandstetter, zur Technik der Luzerner Osterspiele. Basel 1884, S. 16; vgl. Genesis 27, 3.

2) Bibl. de l'école des chartes 38, 42.

Combien que soie Sarazine
Par revelacion divine
Je scay et dix parfaictement etc.

lypse citiert,[1] oder wenn in der grofsen Beratung über die Erlösung der Menschheit die Personen der Dreieinigkeit sich auf die Autorität von Bibelstellen berufen.[2] Verstöfse anderer Art entstehen dadurch, dafs die Verfasser ihre Gelehrsamkeit zeigen wollen, so citiert in der Passion von Revello Johannes der Täufer den Aristoteles und Cicero; wenn Kaiphas bei Greban 15686 seine Weisheit vorträgt, es sei besser dafs einer sterbe, als dafs die Gesamtheit untergehe, so sucht er das durch Berufung auf die aristotelische Ethik zu begründen. Indes fehlt es auch nicht an Beispielen, dafs die Verfasser selber durch die Anachronismen eine komische Wirkung zu erzielen suchen; wenn in einer Florentiner Repräsentation des 15. Jahrhunderts Nebukadnezar bei dem Meister Donatello eine Statue anfertigen läfst,[3] so haben wir das ohne Zweifel als einen schlechten Witz zu betrachten.

In den komischen Partien waren die Mysteriendichter am selbständigsten. Hier fanden sie natürlich in der theologischen Litteratur keinen Anhalt und waren auf sich selber angewiesen; hier bewegten sie sich auf einem Gebiete, das dem Geiste der bürgerlichen Litteratur des späteren Mittelalters weit angemessener war als das hochtragische. Zwischen all den nervenerschütternden Aufregungen, zwischen all den ermüdenden Längen in den unendlich ausgedehnten Stücken mufste ein bischen Komik im höchsten Grade willkommen sein. Mit Bedenken über die ästhetische Berechtigung solcher Zuthaten hat sich damals kein Dramatiker den Kopf zerbrochen. Auch haben wir nirgends die Empfindung, als ob bei der Anordnung und Verteilung der komischen Partien irgend welche künstlerische Absicht obgewaltet hätte; das Publikum besafs offenbar im höchsten Grade die naive Fähigkeit des Überspringens vom Lachen zum Weinen. Wo Bedenken ausgesprochen werden, sind sie kirchlicher Natur. Die Geistlichkeit, die, wie wir sahen, gegen die dramatische Verkörperung der Evangelien und Legenden an und für sich nichts einzuwenden fand, hat

1) Torraca S. 81.

2) In der Passion von Revello, ähnlich im Weihnachts-Mysterium von Rouen. Eine ähnliche Stelle bei A. v. Immessen Z. 132.

3) Vgl. d'Ancona 1, 664 f.

doch mitunter die komischen Scenen als eine Profanation empfunden, selbst nachdem die Spiele aus der Kirche ins Freie verlegt waren. Ein merkwürdiger Erlafs des Bischofs Wedego von Havelberg vom Jahre 1471[1] befiehlt den Geistlichen, die Darstellung von Passions- und Legendenspielen innerhalb ihrer Pfarrgebiete zu unterdrücken wegen der eingemischten schimpflichen Possen, die nicht zur Sache gehören; der Bischof meint, dafs solche frevelhafte Spiele schon oft die Strafe des Himmels in Gestalt von Krankheit und Hungersnot nach sich gezogen hätten. Namentlich mufste es zu Klagen Anlafs geben, dafs die Darsteller der Krieger, Henker und Juden oft mit widerwärtiger Roheit ihre Possen in die Darstellung der Passion einmischten. So bekommt Jesus im Donaueschinger Passionsspiel bei seinem ersten Verhöre einen Stuhl hingestellt, aber in dem Augenblicke, wo er sich niederlassen will, zieht Malchus den Stuhl weg, so dafs Jesus zur Erde fällt. Auch die Scene, in welcher Jesus vor Herodes erscheint, giebt öfters Anlafs zu einer unwürdigen Posse. Nach Lukas 26, 11 liefs Herodes dem Heilande ein weifses Kleid anlegen; Petrus Comestor cap. 164 sagt, Herodes habe dies zur Verhöhnung gethan, weil er Jesum für einen Narren gehalten habe. Dementsprechend wird die Scene auch mehrmals in den Passionsspielen dargestellt. Bei Greban 22398 sagt Herodes ausdrücklich, man solle einem seiner Narren das Kleid ausziehen und es Jesu anlegen, im bretonischen Passionsspiele ist die Scene mit einem kläglichen Monologe des Narren verbunden, der den Verlust seines Kleides bejammert. Das unglaublichste aber ist, dafs mitunter, während Christus am Kreuze hing, die Juden einen grotesken Tanz mit Gesangsbegleitung um das Kreuz herum aufführten, eine Scene, die sich in Deutschland (Alsfelder und Augsburger Passionsspiel) und England (Coventry Mysteries) nachweisen läfst. Zwar giebt es Passionstexte genug, in denen solche abstofsende Roheiten nicht vorkommen; aber bei all den Schlägen, Tritten und Schimpfworten, die der Darsteller des Heilands zu erdulden hatte, mufste auch manches unterlaufen, was nicht im

1) Abgedruckt bei Riedel, Codex diplomaticus Brandenburgensis Th. I Bd. 3, 257.

Textbuche vorgeschrieben war. Die Rolle des Heilands war in diesen Scenen wenig beneidenswert. Bebel erzählt, dafs einstmals ein Bäcker die Rolle darstellte und dafs einer von den Juden sich den Spafs erlaubte, bei der Kreuztragung fortwährend hinter ihm herzurufen: „Du Mehldieb“, bis endlich Christus ihm zurief: „Schweig, sonst haue ich dich mit dem Kreuze zu Boden.“[1] Es ist durchaus nicht zu verwundern, wenn der Prediger Gottschalk Holen (Sermo 54) darüber Beschwerde führt, dafs mitunter in den Passionsspielen Christus verlacht und unehrerbietig behandelt werde.[2] Auch in der Scene des bethlehemitischen Kindermordes wirkt die eingemengte Komik in hohem Grade abstofsend. Es kommt mitunter vor, dafs ein Clown sich den Kriegern des Herodes anschliofst und mitten in der tragischen Situation seinen Unfug treibt; so in den Erlauer Spielen und in dem englischen Lichtmefsspiel, doch auch bei Greban erscheinen die Krieger als komische Figuren.

Weit harmloser sind die Späfse in den Teufelsscenen, wo ja schon in der früheren Epoche die Komik nicht fehlte, doch tritt sie, je weiter wir mit der Zeit fortschreiten, immer entschiedener hervor. Die Teufel sind jederzeit bereit, aus ihrem Hauptquartier im Höllenrachen herauszuspringen und sich scharenweise über den Schauplatz zu verbreiten, Grauen und Heiterkeit erregend mit ihren grotesken Larven und ihrer schwarzen Bemalung,[3] besonders wenn sie die Tyrannen und Bösewichter in Ketten oder auf Schubkarren abführen und

---

1) Fac. Liber III Bl. 75 d. Tübinger Ausg. von 1544; ebenda noch eine andere derartige Anekdote. Vgl. auch Schimpff und Ernst durch alle Welthändel, Frankf. 1550 Bl. 94 d.

2) Auch Vives (zu Augustin de civ. dei VIII, 27) klagt darüber, dafs in den Passionsscenen durch die komischen Zuthaten die Andacht gestört werde. Vgl. zu dieser Stelle Prynne, Histriomastix S. 115. Geradezu blasphemisch ist eine Parodie der Auferstehungsscene in der Erlauer Handschrift S. 119, die indes schwerlich zur Darstellung kam. Aus Frankreich haben wir ein Beispiel, dafs die Behörden solche Stellen in einem Mysterientexte unterdrückten, in welchen die Ungläubigen sich in wüsten Schimpfreden gegen Christus ergingen, Petit 2, 560.

3) Wie intensiv dieselbe war, ergiebt sich aus den Summen, die in Frankreich den Barbieren und Badestubenbesitzern für Reinigung der Teufel bezahlt wurden; ähnlich in Dresden, vgl. das Citat S. 174.

ihnen ihr höllisches Bier von Pech und Schwefel anpreisen. Wenn aber alle ihre Anstrengungen vergeblich waren, dann ist natürlich die Freude des Publikums eine noch viel reinere. Wenn eine Sünderin sich bekehrt, wie z. B. Maria Magdalena, oder wenn es einem Heiligen gelingt, einen Heiden zu bekehren, wie z. B. S. Clemens (ed. Abel S. 52), dann erhebt sich unter den Teufeln ein verzweifelter Höllenlärm, eine „tempeste“, wie diese Scenen in den französischen Mysterien bezeichnet werden, wo sie besonders häufig sind. Die armen Teufel, die nach einem mißlungenen Anschlage mit leeren Händen zur Hölle zurück müssen, haben stets die größte Angst, wie der Höllenfürst sie empfangen werde; meist geht es ihnen auch schlecht genug. Es ist daher wohl zu begreifen, wenn in Simon Grebans Apostelmysterium der Dämon Fergalus, den die Apostel aus einem Besessenen ausgetrieben haben, sich unbemerkt in die Hölle zurückschleichen will; er wird aber doch beobachtet und bekommt richtig seine Tracht Prügel. Oft treten die Teufel zu Beratungen über die Angelegenheiten ihres Reiches zusammen und teilen sich in die Aufgabe, die Menschheit zu verführen; wenn dann jedem ein bestimmter Stand unter den Menschen zugewiesen wird, so ist die schönste Gelegenheit zur satirischen Kritik gegeben. In ihrem Aufputze und ihrer Ausrüstung herrschte gewiß dieselbe Mannigfaltigkeit, die uns noch in den mittelalterlichen Bildern entgegentritt.[1] Doch treten uns unter der Fülle von wunderlichen und grotesken Namen nur wenige Individualitäten hervor. Vor allem Lucifer, der Herrscher des finsteren Reiches, der seit der Höllenfahrt Jesu gefesselt im Abgrunde thront, ferner Satan, sein Hauptgünstling und Vertrauter, und vor allem der lustige Teufel Titinillus oder Tutevillus. Er scheint ein Geschöpf des klösterlichen Witzes. Seine eigentliche Spezialität ist es, daß er in der Hölle die Geistlichen und Laien zur An-

1) Groteske Teufelskostüme, die vielleicht noch ins 16. Jahrh. zurückreichen, waren auf der Wiener Theater-Ausstellung zu sehen; sie entsprechen vollkommen den Teufelserscheinungen in der gleichzeitigen bildenden Kunst. Vgl. den Fachkatalog d. Abt. Deutsches Drama Nr. 74, 76, 77. Über die Namen der Teufel in Deutschland vgl. Weinhold, Jahrb. f. Litt.-Gesch. 1, 19.

zeige bringt, die es bei Erfüllung ihrer gottesdienstlichen Verpflichtungen an dem nötigen Eifer fehlen lassen. Schon Jakob von Vitry weifs von einem Teufel zu erzählen, der in einem Sacke die Stellen aus Psalmen und Gebeten sammelt, die beim Gottesdienste unterdrückt werden; den Namen Titinillus führt dieser Teufel, wie es scheint, zuerst bei Petrus de Palude.[1] Auch in den Mysterien tritt sein ursprünglicher Charakter deutlich hervor, in einem Tiroler Spiel (Wackernell S. 99) bezeichnet er es als seine Aufgabe, die Andacht aus der Kirche zu treiben, die Mönche zur Simonie, die Nonnen zu wollüstigen Gedanken zu verleiten, wenn sie andächtig sein wollen. Im älteren Mysterium vom heiligen Ludwig (S. 337) erzählt er von einem Geistlichen, der die Vesper unterbrach, um die Kerzen auszublasen. In den Towneley-Mysteries wirft er mit lateinischen Brocken um sich, und unter den Sündern, die er aufzählt, werden die Schwätzer in der Kirche besonders erwähnt.[2]

Nur selten zeigen sich die Mysteriendichter bestrebt, in den höllischen Scenen eine miltonisch-pathetische Wirkung zu erzielen. Wenn dies der Fall ist, so geschieht es gewöhnlich in der ersten Versammlung der Teufel nach Lucifers Sturz. In den deutschen Spielen findet sich hier ein traditioneller Zug von seltsamer Kühnheit und Grofsartigkeit, der wohl aus der geistlichen Litteratur stammt: Lucifer klagt, er möchte wieder zum Himmel empor, selbst wenn er an einer Säule hinaufklettern müfste, die rings mit scharfen Schermessern besetzt wäre.[3] Unter den französischen Mysterien ist besonders die Passion Grebans durch eine ernstere und würdigere Auffassung der Höllenscenen bemerkenswert.

Im übrigen empfiehlt es sich, die komischen Motive nach den einzelnen Ländern geordnet zu betrachten, denn hier treten

1) Vgl. Crane S. 141 (S. o. S. 15), woselbst auch weitere Belege. Die Stelle aus Petrus de Palude (?) citiert Martin in den Nachträgen zu Wackernagels Litt.-Gesch. I² S. 466.

2) Über andere Stellen, an denen Titinillus vorkommt, vgl. Schröders Einl. zum Redentiner Osterspiele S. 17, Petit 2, 471. Eine andere Geschichte von dem Teufel, der in der Kirche die schwatzhaften Weiber aufschreibt (Crane S. 233), findet sich auch im anonymen französischen Mysterium von S. Martin (ed. Silvestre).

3) Vgl. Eger 239, Künzelsau Germ. III, 342, ähnlich Redentin 1935.

weit mehr nationale Unterschiede hervor als in den ernsten Partien.

In Deutschland fanden wir in der Übergangszeit das komische Element stärker vertreten als anderwärts; die Effekte, die sich früher in den Osterspielen ausgebildet hatten, wurden in die Mysterien des ausgehenden Mittelalters hinübergenommen, so die Krämerscenen, der kauderwälsche Gesang der Juden, die Prahlereien der Soldaten, der Apostelwettlauf und vor allem die Scene, wie die Teufel Vertreter der verschiedenen Stände in die Hölle schleppen. Dafs in den Höllenscenen auch die Mutter des Teufels auftritt, ist eine deutsche Spezialität. In den lang gedehnten Passionsdarstellungen, wie sie jetzt gebräuchlich wurden, mufsten vor allen Dingen die Juden für die Komik sorgen. Man kann nicht sagen, dafs sich hier die Dichter mit besonders geistreichen neuen Erfindungen angestrengt hätten. Der komische Effekt wurde, wie es scheint, in erster Linie dadurch erzielt, dafs die Schauspieler Aussehen, Sprache und Gebärdenspiel der jüdischen Bevölkerung beobachteten und karikierend wiedergaben, wie das ja schon in dem Weihnachtsspiel von Benediktbeuren geschah, und dafs sie von Zeit zu Zeit den Judengesang anstimmten, der, wie es scheint, regelmäfsig eines Heiterkeitserfolges sicher war. Aufserdem scheint noch ein anderer Spafs sich grofser Beliebtheit erfreut zu haben. Man stellte am Standorte der Juden auf einer Säule oder sonst einer Erhöhung ein ausgestopftes Kalb auf, in dessen Innern sich ein Gefäfs mit Wein oder Bier befand, dies tranken die Juden, indem sie es zum Hinterteile des Kalbes herauslaufen liefsen.[1] Der Spott in diesen Scenen war durchaus nicht harmloser Natur. Es ist gewifs kein Zufall, dafs in den Spielen der Frankfurter Gruppe die Verfolger und Peiniger Jesu Namen tragen, wie sie noch heute in Frankfurt

1) So finden wir im Alsfelder Spiele beim Ostermahl der Juden V. 3273 die Anweisung ‚Judaei bibunt ex culo vituli'. Auf denselben Gebrauch mufs es sich auch beziehen, wenn 1511 in Hall bei Innsbruck das Kalb in der Synagoge mit fünf Mafs Wein gefüllt wird (Wackernell S. 162) und wenn in Dresden 1515 bei der Johannesprozession den Schülern $5^1/_2$ Groschen für ein Kalbsfell und ein Fäfschen Bier bewilligt werden. (Neues Archiv für sächs. Gesch. Bd. IV 1883 S. 108.)

und Umgegend vorkommen, z. B. Seligmann, Liebermann, Süfskind, Beifufs. Und im Egerer Passionsspiel wird nach der Verurteilung Christi im Schlufsworte des Conclusors am zweiten Tag (5665 ff.) ausdrücklich darauf hingewiesen, da könne man sehen, was die Juden für schlimme Leute seien und wie traurig es sei, dafs sie bei Fürsten und Edelleuten Unterstützung fänden.[1] Noch deutlicher wird uns diese Tendenz in den Antichristspielen entgegentreten. Die Scene, in welcher Judas die dreifsig Silberlinge erhält, ist im Alsfelder und im Heidelberger Spiele zu einer jüdischen Feilsch- und Schacherscene ausgesponnen. Kaiphas (Alsfeld 3198 ff.) zählt die Summe vor:

Sich, das synt die pennige! einer, zwen, dri:
Judas, sich zu und mach dich herby etc.

Judas prüft jedes einzelne Stück, „der pennigk ist roit", „disser hot eyn falsch zeychen", „disser hot eyn hole" etc. In einem Tiroler Spiele findet sich eine solche Schacherscene zwischen den Hohenpriestern und den Grabeswächtern.[2]

In Frankreich hat sich wiederum eine völlig andere Tradition für die komischen Scenen entwickelt. Die Neigung für Trink- und Zechscenen, wie sie uns schon im Nikolaus des Jean Bodel begegnete, dauert weiter fort. Vor allem die Boten, die auf dem weiten Schauplatze hin und her zu wandern haben, sind stets zu einem guten Trunke aufgelegt. In den Spielen, die auch die Geburt und Jugend Christi enthalten, sorgen vor allem die Hirten von Bethlehem für die Erheiterung der Zuhörer; eine traditionelle Figur ist hier der lustige Schäfer Rifflart. Schon im Mysterium von S. Geneviève treten die Hirten sogleich mit einer Schimpf- und Zankscene auf die Bühne, was sie aber nicht hindert, sich nachher zu einem gemeinsamen Mahle niederzulassen. In der Passion von Arras ist ein Hirt eingeschlafen, die andern füllen seine Hände mit Lehm und kitzeln ihn dann mit einem Strohhalme auf den Wangen, worauf er noch schlaftrunken mit den lehmigen Händen sich im Gesicht herumfährt. Der Dichter des Weihnachtsmysteriums

1) Vgl. hierzu die Predigt bei Mone 2, 109 f.

2) Wackernell S. 105; ebenda S. 39 f. auch eine Scene von den dreifsig Silberlingen.

von Rouen ist so boshaft, von einem Hirten einen dummen Streich zu berichten, den der Darsteller der betreffenden Rolle in Wirklichkeit begangen hatte. Er hatte eine Eule gefangen und sie mit zusammengebundenen Füfsen auf die Erde gesetzt, damit sie ihm nicht entweichen könne. Als er nach einiger Zeit wieder kam, war sie zu seiner grofsen Überraschung fortgeflogen. Bei Greban ist die Scene mit den gangbaren Kunstmitteln der Hirtenpoesie, auch mit lyrischen Strophen ausgeschmückt, daneben erzählt der dumme Rifflart in seiner Weise von der Einschätzungskommission in Bethlehem. Das bukolische Element nimmt in den Schilderungen der Weihnacht immer mehr zu, je weiter die Renaissancebewegung um sich greift; in einem Mysterium, das 1507 gedruckt wurde, ist bereits Orpheus mit den Nymphen und Oreaden in den Gesang der Schäfer eingedrungen.

Wo körperliche Gebrechen zum Gegenstand komischer Behandlung gemacht werden, zeigt sich die Denkweise der guten alten Zeit in einem sehr wenig erfreulichen Lichte. Dies gilt namentlich von den Scenen, in welchen blinde Bettler auftreten, Scenen, die in den französischen Mysterien häufig vorkommen. Es darf uns das nicht wundern in einer Zeit, wo es bei Volksfesten vorkam, dafs man zur Belustigung der Menge blinde Bettler um ein Schwein kämpfen liefs. Allerdings werden in den Mysterien die Blinden öfters so dargestellt, als ob sie gar kein Bewufstsein von ihrem Unglück hätten; sie sind froh, dafs sie wegen ihres Gebrechens nicht zu arbeiten brauchen und vertrinken in lustiger Gesellschaft ihre Almosen. So der blinde Galleboys, der im Auferstehungsmysterium des Jean Michel der Hauptträger des komischen Elements ist. Im französischen Mysterium von Mariae Himmelfahrt wird dargestellt, wie vier Juden das Begräbnis der Jungfrau stören wollen und dafür mit Blindheit geschlagen werden, worauf sie übereinander stolpern und sich schimpfen und prügeln. Im Mysterium von der heiligen Genoveva erscheint eine ganze Gallerie von Krüppeln: ein Buckliger, einer ohne Beine, ein Aussätziger, ein Blinder; sie klagen der Reihe nach ihr Leid und werden dann durch das Gebet der vorübergehenden Heiligen von ihren Gebrechen erlöst. Das alles sollte erheiternd wirken; der Ver-

fasser sagt ausdrücklich (Jubinal S. 281), er habe die Scene eingeschoben ‚afin que le jeu soit moins fade et plus plaisans‘. In dem grofsen Mysterium von Valenciennes giebt es eine lustige Scene, wo der Spitzbube Claquedent durch ein simuliertes Leiden dem mildthätigen Ehepaare Joachim und Anna ein Almosen abschwindeln will. Auf Zureden seines Kumpans Babin läfst er sich von diesem mit Stricken festbinden und gebärdet sich wie ein Besessener. Wie er nun heult und brüllt, kommt Anna heran und giebt Babin ein Almosen für seinen Freund, anstatt aber redlich zu teilen, läuft Babin fort und läfst den gefesselten Claquedent stehen, der nun — und diesmal ohne Verstellung — ein entsetzliches Wehegeschrei ausstöfst.

Diese Scene hat schon den Charakter eines eingelegten Schwanks; es ist überhaupt charakteristisch für die französische Mysteriendichtung, dafs öftors die komischen Bestandteile in keinem inneren Zusammenhange mit der Handlung stehen. Schon in dem Mysterium von S. Fiacrius in der Sammlung von S. Geneviève findet sich als Zwischenspiel eine Farce, die mit der Hauptbegebenheit nicht das geringste zu thun hat. Ein Zwischenspiel, das ein lustiges Jagdabenteuer vorführt, wurde in Clermont, vermutlich im Jahr 1477 in eine Darstellung der Passion eingeschoben. Simon, der den Herrn zu Tische eingeladen hat, schickt zwei Diener aus, um ein Wildbret zu erjagen; sie fangen in ihren Netzen ein wunderliches Ungeheuer, das sich mit ihnen im auvergnatischen Dialekt unterhält.[1] Hier ist auch scharfe politische Satire eingemischt; dasselbe scheint bei einer Farce der Fall gewesen zu sein, die man 1447 in Dijon in ein Mysterium vom heiligen Eligius einschob.

In manchen Mysterien[2] wird das komische Element durch eine besondere Figur, den Narren (fou oder sot) vertreten. Doch giebt er seine Späfse meist in Monologen zum besten, die aufser allem Zusammenhange mit der Handlung stehen. Oft ist diese Rolle erst nachträglich in die Handschriften ein-

1) Petit, Répertoire S. 159, 330.
2) Aufgezählt bei Petit I, 267.

getragen, ein Beweis, wie das Verlangen nach komischen Zuthaten immer lebhafter wurde. Die Ausführung blieb mitunter der Improvisation überlassen; doch kam es auch vor, dafs die Behörden eine vorherige Niederschrift verlangten.[1] Der Narr ist natürlich an keinen der verschiedenen Schauplätze gebunden, im Mysterium von S. Quintinus taucht er abwechsolnd in Rom, Troja, Soissons und Amiens auf. Was die Judenscenen betrifft, so finden wir in den französischen Texten keinen Anhaltspunkt für die in Deutschland so beliebte Manier, durch Kopierung der zeitgenössischen Judenschaft eine komische Wirkung zu erzielen. Doch hat es auch dort an Hohn und Spott gegen die Juden nicht gefehlt. Wenn in Vienne 1400 (s. o. S. 175) zwei Juden zu den Kosten eines Passionsspiels beitrugen, so wollten sie vermutlich damit bewirken, dafs die Aufführung keinen allzu judenfeindlichen Charakter annahm.

In England pflogen die Mysteriendichter gleichfalls bei den Hirtenscenen liebevoll zu verweilen. Es begegnen uns hier manche Züge, wie sie auch in den französischen Mysterien vorkommen: dafs die Hirten sich zu einem fröhlichen Mahle vereinigen, dafs sie über Steuerdruck klagen, dafs sie dem Christuskinde Spielsachen und andere dorartige Geschenke mitbringen. Nach dem Gesange der Engel ‚Gloria in excelsis' disputieren die Hirten in dem Spiele von Chester, was das wohl sein möge, dieses gle glo glory oder gle glo glas glum; im Spiele von Chester wird auch ein Ringkampf zwischen den Hirten vorgeführt.[2] Am lustigsten ist aber diese Partie in den Towneley Mysteries geraten, wo das Treiben der Hirten in zwei Scenen hintereinander vorgeführt wird. Zuerst treten zwei von ihnen auf und geraten im Laufe des Gesprächs in einen Wortwechsel, beruhigen sich aber, als ihnen ein dritter ihren Mangel an Verstand an einem leeren Mehlsack symbolisch vordemonstriert; sodann halten sie einen fröhlichen Schmaus und bringen nach der Verkündigung der Engel dem Christkinde ihre Huldigung dar. Die zweite Scene kann fast als ein selb-

1) Vgl. Greban ed. Paris S. XXVI, Petit II, 560.

2) In einem Zunftspiele aus Coventry begegnen uns ähnliche komische Motive, wenn auch in zahmerer Ausführung, vgl. Sharp S. 89 ff.

ständiges Possenspiel bezeichnet werden. Während die Schäfer schlafen, stiehlt der Schafdieb Mak einen Hammel aus ihrer Herde und bringt ihn in seine Hütte. Er vermutet aber mit Recht, daſs der Verdacht der Hirten sich auf ihn lenken werde. Darum verabredet er mit seiner Frau einen listigen Anschlag. Sie stellt sich, als wäre sie niedergekommen, der Hammel wird eingewickelt und in die Wiege gelegt, Mak singt dazu ein Wiegenlied. Hierauf erscheinen die Hirten und durchsuchen vergeblich das Haus. Schon wollen sie gehen, als einer auf den Gedanken kommt, dem Kinde noch einen Kuſs zu geben und trotz aller Abwehr von seiten Maks sich nicht zurückhalten läſst. Er wundert sich über des Kindes lange Schnauze und entdeckt bald den Betrug. Eine besondere Eigentümlichkeit der englischen Spiele sind die Zankscenen zwischen Noah und seinem Weibe. Im Mysterium von York spielt Frau Noah die Beleidigte, weil Noah ihr vorher nichts vom Bau der Arche gesagt hat — er war nämlich in den Wald gegangen und war hundert Jahre ausgeblieben, um an der Arche zu zimmern; dann verlangt sie, daſs ihre Vettern und Gevatterinnen mit in die Arche gehen sollen. Am tollsten treibt sie es in den Towneley-Mysteries. Hier will sie nicht mit in die Arche hinein, sie setzt sich auf einen Hügel und spinnt, trotzdem es in Strömen vom Himmel herunter regnet und trotzdem ihre Schwiegertöchter ihr aus der Arche zurufen, sie möge doch hereinkommen. Endlich als die Wasserflut ihr gar zu bedenklich auf den Leib rückt, leistet sie dem Rufe Folge.[1]

Wie sich aus allem Obigen ergiebt, ist über den künstlerischen Wert der Mysterien nicht viel Rühmliches zu sagen. Trotzdem wäre es sehr verfehlt, wenn ein neuerer Kritiker mit Keulenschlägen über die Mysteriendichter herfallen wollte. Im allgemeinen hatten diese Dichter durchaus nicht die Prätention, ein Kunstwerk zu schaffen, sie betrachteten es bloſs als

1) Ähnliche Scenen finden sich in dem Mysterium von Chester und in dem von Newcastle (abgedr. bei Sharp S. 223), wo Frau Noah durch den leibhaftigen Teufel zum Ungehorsam gegen ihren Gemahl aufgestachelt wird. Daſs der Ungehorsam der Frau Noah ein älteres Motiv ist, ergiebt sich aus der Erwähnung bei Chaucer; vgl. Retrospective Review (s. o. S. 75).

ihre Aufgabe, die biblischen oder legendarischen Geschichten, um die es sich gerade handelte, aus der erzählenden Form in eine dialogische umzuschmelzen und so die leibhaftige Vorführung zu ermöglichen. Der alte französische Ausdruck für die Thätigkeit des Dramatisierens ‚mettre par personnages‘ oder ‚déclarer par personnages‘ ist für dieses äufserliche Verfahren sehr charakteristisch. Auch zeigt in den meisten Fällen die äufsere Form der Handschriften, dafs sie lediglich als Textbücher für die Aufführungen dienen sollten, nicht etwa dazu, durch die Lektüre einen geistigen Genufs zu gewähren. In Deutschland haben fast alle Handschriften ein eigentümliches Schmalfolioformat, etwa 43 cm. Länge und 15 cm. Breite, so dafs sie der Dirigent bei der Aufführung bequem in der Hand halten und die Blätter umdrehen konnte; in den Texten finden sich Bemerkungen über Auslassungen und Umstellungen, öfters sind auch Blätter eingelegt mit Scenen, die bei späteren Aufführungen neu hinzugefügt wurden. Was die umfangreicheren Stücke betrifft, so scheint nur die Heidelberger Passionshandschrift, 1514 in Kleinfolio sauber geschrieben, zur Lektüre bestimmt gewesen zu sein, ebenso die Augsburger Passionshandschrift in Quart in einem schön ornamentierten festen Einbande, der vermutlich mit der Schrift gleichzeitig ist und das Spiel des Arnold von Immessen, gleichfalls in Quart, aber zum Teil sehr nachlässig geschrieben, ohne Zweifel Kopie, nicht Originalhandschrift. Der Name des Verfassers ergiebt sich aus einem Akrostichon in der Eröffnungsrede an die Zuhörer, ein Kunststück, welches dafür spricht, dafs der Dichter doch auch auf Leser rechnete. Zugleich ist das in Deutschland im Mittelalter der einzige Fall, dafs ein geistlicher Dramatiker dafür Sorge trug, seinen Namen der Welt kund zu thun; bei den zwei einzigen Dichtern, die sonst noch bekannt sind, Matthias Grundelfinger und Dietrich Schernberg, steht es nicht fest, ob die Verfasser selber ihren Namen in der Handschrift anbrachten. Bildlicher Schmuck findet sich meines Wissens blofs in der Kopenhagener Handschrift des Weltgerichtsspiels, sehr roh und kunstlos ausgeführt.[1]

1) Vgl. Zeitschr. f. deutsche Philologie XXIII, 42.

Ähnliche Verhältnisse treten uns in England entgegen. Hier ist kein einziger Verfassername mit Sicherheit überliefert. Doch präsentieren sich die Handschriften der englischen Kollektivmysterien in ansehnlicherem Gewande als die meisten deutschen Handschriften, denn für die Zwecke der Einstudierung und Aufführung besafs jede Zunft eine Handschrift, die ausschliefslich ihr eignes Zunftspiel umfafste (playe boke, Sharp S. 37) und das der Regisseur oder Souffleur bei der Aufführung zur Hand hatte. Die Kollektivhandschriften wurden offenbar auf Veranlassung des Gesamtvorstandes der Zünfte angefertigt und sollten dazu dienen, den Text sowie den Anteil und die Reihenfolge der einzelnen Körperschaften offiziell festzustellen; sie hatten somit die Bedeutung amtlicher Urkunden. Demgemäfs sind auch die beiden ältesten Texte, der von York und der von Woodkirk in stattlichen Pergamentfoliobänden überliefert, in sauberer Schrift, die Handschrift von Woodkirk auch mit schönen Initialbuchstaben geziert.[1] Zur Lektüre waren diese Handschriften schwerlich bestimmt. Ein Hinweis auf die Leser findet sich in England nur in einem Grablegungsspiele, das für die Aufführung am Charfreitage bestimmt und demgemäfs in einem strengeren Stile gehalten war. Es wurde um die Mitte des 15. Jahrhunderts verfafst; in der Handschrift, die aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts stammt, ist jedoch ein Prolog vorangestellt, wo fromme Seelen aufgefordert werden, den folgenden Traktat zu lesen.[2] Charakteristisch ist es auch, dafs weder in England noch in Deutschland die Buchdruckerkunst sich des geistlichen Dramas bemächtigte, obwohl ihre Entstehung und Ausbreitung in die Hauptblütezeit der Mysterien fällt und obwohl die neue Kunst sehr bald die volkstümliche Litteratur in ihren Bereich zog.

---

1) Vgl. die Facsimiles am Anfange der York Plays und S. XX der Towneley-Mysteries. Die fünf Handschriften der Chester Plays stammen erst aus der Zeit um 1600, die Coventry Plays lasse ich absichtlich zunächst unerwähnt.

2) Wright, Reliquiae antiquae II, 124

A soule that list tô singe of love
Of Christ that com tille us so lowe
Rede this treyte, it may him move etc.

Etwas anders liegen die Dinge in Frankreich. Die zahlreichen Nachrichten über Mysterien, deren Text sich nicht mehr erhalten hat, sowie die Beschaffenheit der meisten Handschriften beweist, dafs man auch hier diesen Dichtungen keinen eigentlich litterarischen Wert beimafs.[1] Nur wenige Ausnahmen sind aus dem 15. Jahrhundert zu erwähnen: die schön illustrierte Pergamenthandschrift der Marienmirakel (s. o. S. 144), ferner die Papierhandschrift der Erlösung von Arras, die mit sauber kolorierten Federzeichnungen geschmückt ist. Von der Passion des Arnoul Greban giebt es zwei prachtvolle Pergamenthandschriften mit Miniaturen, welche beide nachweislich aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts stammen. Hier zeigt sich also auch in der Mysterienlitteratur die Vorliebe für reich und glänzend ausgestattete Handschriften, die sich in Frankreich im späteren Mittelalter ausgebildet hatte. Bei einer Handschrift der Grebanschen Passion können wir nachweisen, dafs sie für die Bibliothek eines vornehmen Herrn angefertigt wurde. Aufserdem sind jedoch um das Jahr 1500 viele französische Mysterien im Druck erschienen; unter den c. 50 geistlichen Dramen, die sich aus dem 15. Jahrhundert erhalten haben, befinden sich siebzehn, die nur in Drucken und nicht in Handschriften auf uns gekommen sind. Und offenbar hat man die Drucke nicht nur für Aufführungszwecke, sondern auch für die Lektüre veranstaltet. Vor der Ausgabe des Apostelmysteriums von 1540 steht eine gereimte Vorrede mit Lobeserhebungen für den Verfasser Simon Greban; es wird da bemerkt, man könne kein schöneres Mysterium lesen. Schon früher, 1473, findet sich in einer Handschrift der Passion von Arnoul Greban ein Hinweis darauf, dafs man bei der Aufführung einen Teil des Stückes weglassen könne; derjenige, welcher die Handschrift anfertigte, mufs also auch an Leser gedacht haben. Zu einem ähnlichen Schlusse berechtigt das Akrostichon des Dichters Jean Oudin am Schlusse seines Mysteriums vom heiligen Genesius.

Wenn man also über die Mysterien des Mittelalters urteilen will, so ist der ästhetische Wert der Textbücher erst in zweiter

1) Beispiele von Schmalfolio-Handschriften in Frankreich bei Petit 2, 498, 560, 565.

Linie zu berücksichtigen. Das wichtigste war die theatralische Verkörperung. Die Menge, die dichtgedrängt auf den öffentlichen Plätzen oder von den Fenstern und Dächern der Nachbarhäuser nach dem weit ausgedehnten Schauplatz hinblickte, sah die Ereignisse sich wie in einem lebendigen Bilderbuche entrollen. Auch die Besucher des Passionsspiels in Oberammergau werden bezeugen, dafs dort die Textworte gegenüber der anschaulichen Vorführung kaum in Betracht kommen. In den mittelalterlichen Berichten, wie sie aus Frankreich in grofser Anzahl vorliegen, ist von den Texten nur selten die Rede, aber um so öfter hören wir von den reichen Kostümen, dem schön geschmückten Himmelsraume, dem kunstvoll ausgeführten Höllenrachen, den wohlfunktionierenden Maschinerien (feintes) und es leuchtet die vollste lokalpatriotische Befriedigung hervor, wenn das alles recht glänzend und herrlich, recht ‚triomphamment' ausgefallen war. Auch zeigt sich in manchen Bühnenanweisungen, dafs die Dichter die Bedeutung dieser Dinge wohl zu würdigen verstanden; der Verfasser des Mysteriums vom Alten Testamente sagt ausdrücklich, das Paradies solle ausgestattet sein ‚le mieulx et triumphamment qu'il sera possible'. Alle erdenklichen Mittel wurden zu diesem Zwecke in Bewegung gesetzt. Besonders merkwürdig ist es, wie frühzeitig man auf den Gedanken kam, das Schiefspulver im Dienste des theatralischen Effekts zu verwerten. In Vicenza war dies, wie es scheint, schon im Jahre 1378 bei einem Pfingstspiele der Fall, in Paris hat man 1380 den Lärm in der Hölle durch Kanonenschüsse verstärkt, ebenso 1384 bei einer Theophilus-Aufführung in Annai.[1] In dem Augsburger Passionsspiele hält es der Proklamator für erforderlich, vor der Kreuzigungsscene darauf aufmerksam zu machen, dafs im Augenblicke, wo Christus verscheidet und die Steine sich spalten und die Toten auferstehen, ein Donner von Büchsenschüssen erschallen werde; die Hörer sollten aber ruhig bleiben, „dann es niemant geschaden mag". Auch die Standorte der vornehmen Herren wurden prächtig geschmückt; für den Thronsitz des Pilatus finden wir mehrmals

1) Romania 21, 609 ff.

stattliche Summen verrechnet.[1] Ebenso zeigte sich der Ehrgeiz der Körperschaften und der Einzelnen in den glänzenden Kostümen, die mitunter bei Dienern und bei Personen niederen Standes mit dem Charakter der Rolle im Widerspruch standen. Namentlich bei dem grofsen Aufzuge zu Beginn der Vorstellung und bei grofsen Massenbewegungen auf der Bühne, z. B. bei Prozessionen oder bei der Kreuztragung mufste sich diese Pracht wirkungsvoll entfalten. Ohne Zweifel hatte auch die Musik an den Aufführungen einen wesentlichen Anteil. Aufser den gesungenen Partien, die mit zur Handlung gehörten, ertönten von Zeit zu Zeit Instrumente und Gesang, um einen Ruhepunkt in der Handlung auszufüllen oder um nach einer Pause die Aufmerksamkeit wieder auf den Schauplatz hinzulenken. Das Wort ‚Silete', das sich in deutschen und französischen Texten häufig findet, scheint sich auf solche musikalische Einlagen zu beziehen. Zuerst findet sich die Bezeichnung gegen Anfang des 14. Jahrhunderts im Wiener Passionsspiele, wo das Silete von zwei Knaben gesungen wurde, später trugen es meist die Engel im Paradiese vor, in Frankreich kommt es auch vor, dafs die Teufel in der Hölle in ihrer Weise ein Silete zum besten geben.[2] Der Name erklärt sich wohl daher, dafs der älteste Gesang dieser Art, der vermutlich noch in die Zeit des lateinischen Kirchendramas zurückreicht, mit dem Wort ‚Silete' anfing. Mone (2, 157) meint wohl mit Recht, dafs diese musikalische Ermahnung besonders deshalb am Platze war, weil es häufig vorkommen mochte, dafs die Menge sich von einer Stelle des Zuschauerraumes nach der andern hindrängte, je nachdem die Handlung auf dem grofsen Schauplatze sich von einem Standorte zum andern bewegte.

Die grofsen Mysterien müssen auch ungeheure Zuschauermengen herangezogen haben. Zahlreiche Nachrichten belehren uns, dafs bei einer solchen Aufführung aus der ganzen Umgegend die Leute zusammenströmten, dafs Ausnahmsmafsregeln für die Aufrechterhaltung der Ordnung in den festlich erregten, überfüllten Städten getroffen werden mufsten. Natürlich wurde

1) In Rouen 1502, ebenso in Rom bei den Colosseumaufführungen s. u.
2) Bibl. de l'école des chartes 3, 459.

auch die Empfänglichkeit und Genufsfähigkeit unter den Zuschauern dadurch gesteigert, dafs so viele Menschen von nah und fern herbeieilten, blofs um sich dem Eindrucke des Spiels hinzugeben. Mitunter schickte man Herolde in der Stadt und der ganzen Umgegend herum, um jedermänniglich von der geplanten Aufführung zu benachrichtigen; mehrere englische Texte werden mit solchen gereimten Einladungen eröffnet.[1] In Frankreich war diese Sitte gleichfalls bekannt, so lud man in Autun 1516 die Bewohner der umliegenden Städte zum Mysterium von S. Lazarus ein. Der feierliche ‚Cry‘, welcher in Paris 1541 vor der Aufführung des Apostelmysteriums erlassen wurde, sowie die Ankündigung zu einem Himmelfahrtsspiele haben sich noch erhalten.[2] In Deutschland ist kein solches Denkmal überliefert, doch besitzen wir hier aus dem Zeitalter der Mysterien das älteste Beispiel eines gedruckten Theaterzettels; es wird da ein Schauspiel angekündigt, das c. 1520 in Rostock am Sonntag nach dem 15. Juli (d. h. am Fest der sieben Schmerzen Mariä) stattfinden sollte.[3]

Alle diese Dinge, wie die Stellung der Behörden zu den geistlichen Spielen, die Organisation der Mitwirkenden, die Regelung des Kostenpunktes sind von dem höchsten kulturgeschichtlichen Interesse, doch können wir hier die scenischen Antiquitäten des Mittelalters nur insoweit berücksichtigen, als dies für unsern nächsten Zweck unumgänglich nötig ist. Nur ein Punkt mufs hervorgehoben werden, der für die weiteren Schicksale des Dramas von Bedeutung wurde: es zeigen sich nämlich bei den Mysterienaufführungen des ausgehenden Mittelalters bereits Ansätze zu einem berufs- und geschäftsmäfsigen Kunstbetriebe. In Frankreich kommt es öfters vor, dafs die Stadtbehörden beträchtliche Summen zu den Aufführungen bei-

1) S. u., vgl. auch York Mystery Plays S. XXXIII.

2) Letztere u. d. T. Remonstrance à une compaigny de paroisse etc. im Recueil von Le Roux de Lincy.

3) Vgl. Beiträge zur Geschichte der Stadt Rostock, herausgeg. von Koppmann Hft. I, 1890 S. 52 und die dort citierte Litteratur. Bei den ‚polizzo‘, die in einer italienischen Frottola erwähnt werden (d'Ancona I, 387), haben wir wohl nur an geschriebene Zettel zu denken.

trugen und Eintrittsgelder erhoben, um sich schadlos zu halten; auch bewilligten sie öfters den Darstellern Wein- und Geldspenden. Wenn in einer Stadt immer wieder dieselben Leute in den Rechnungsbüchern als Geschenkempfänger auftauchen, so liegt die Annahme nahe, dafs sie mit ihrer schauspielerischen Thätigkeit sich einen kleinen Nebenverdienst erwerben wollten. Von besonderer Bedeutung für die Entwicklung des berufsmäfsigen Schauspielertums wurde die Pariser Passionsbrüderschaft, die uns noch weiterhin beschäftigen wird. Auch der Fall kommt vor, dafs fremde Gesellen in einer Stadt erscheinen und für ein Mysterienspiel vom Rate ein Geldgeschenk erhalten — so die ‚compagnons étrangers‘ für ein S. Barbara-Spiel in Decize 1489;[1] natürlich kann es sich da nur um Aufführungen in kleinerem Mafsstabe handeln. Ähnliche Vorgänge lassen sich in Deutschland nachweisen. Der Präkursor im Wiener Osterspiel sagt: Wir wellen haben ein Osterspil Das ist vrolich und kost nicht vil. Merkwürdig sind die Verhandlungen über ein Oster- oder Passionsspiel zu Stolberg im Harz 1457. Der Dichter des Spiels, Hans Jakob von Schweina und der Besitzer des Spielgerätes, Heinrich Melse aus Nordhausen, kamen nach Stolberg und setzten dort die Aufführung ins Werk. Man stellte fünf Burgen auf dem Marktplatze auf: die Synagoge, die Herodes-, Pilatus-, Annas- und Engelsburg (Paradies). Die Hauptrollen wurden von Einheimischen übernommen. Das Eintrittsgeld erhob man an den Stadtthoren, die Bewohner der Stadt brauchten also für das Zusehen nichts zu bezahlen. Doch scheint es, dafs die Kosten nicht gedeckt wurden, denn der Rat mufste noch etwas zulegen.[2] Aus England liegen keine urkundlichen Nachrichten vor, die uns mit gleicher Deutlichkeit bewiesen, dafs auch Berufsschauspieler an der Aufführung von geistlichen Dramen beteiligt waren. Doch verdient es Beachtung, dafs in den Handschriften der sog. Coventry-Mysterien und der „Moralität“ von der Burg der Beharrlichkeit gereimte Einladungen vorangestellt sind, in welchen der Name der Ortschaft, wo die Aufführung stattfinden sollte, nicht ausdrücklich

1) Petit 2, 645.

2) Vgl. Pfitzner in der Zeitschrift d. Harzvereins 23, 328.

genannt, sondern blofs durch N. angedeutet ist. Offenbar waren diese Handschriften im Besitze von Leuten, die sich berufs- oder gewohnheitsmäfsig mit der Aufführung von Mysterien und Moralitäten beschäftigten. In der Einladung vor dem Spiele vom Hostienmirakel steht der in England häufig vorkommende Städtename Croxton.

Wenn wir nun das Drama des ausgehenden Mittelalters in den einzelnen Ländern ins Auge fassen, so wird sich zeigen, dafs neben den grofsen Mysterienaufführungen doch auch die einfacheren Formen fortdauerten, die sich in der ersten Zeit nach der Einführung der Volkssprachen entwickelt hatten. Mitunter hören wir noch von Aufführungen solcher Dramen in den Kirchen.[1] Auch haben wir Beispiele, dafs in die althergebrachten liturgischen Scenen weitere volkssprachliche Bestandteile eindrangen. In Deutschland können wir seit dem 14. Jahrhundert den Gebrauch verfolgen, dafs bei der Weihnachtsfeier an der Krippe ein deutsches Wiegenlied gesungen wurde. Die schnöden Witze, die Till Eulenspiegel in eine liturgische Osterscene einmengte, sind allbekannt.[2] Daneben beweisen uns zahlreiche liturgische Handschriften, dafs die alten lateinischen Feiern des Ostercyklus und auch des Weihnachtscyklus in den einfachsten wie in den komplizierteren Formen weiter fortdauerten. In Rouen wurde 1452 von dem Kapitel noch gestattet, dafs die Geistlichen, als Hirten gekleidet, die hergebrachte Weihnachtsscene darstellen durften; 1457 wurde indes angeordnet, dafs sie nicht in Hirtenkleidern erscheinen sollten, sondern ‚decenter in cappis'. Was die Rouener Dreikönigsfeier betrifft, so erhoben sich schon 1508 Stimmen, welche die Abschaffung forderten, doch wurde diesem Verlangen erst durch einen Kapitelbeschlufs vom Jahre 1522 entsprochen.[3] Wenn auch, soviel ich weifs, aus anderen Städten keine der-

1) Französische Beispiele bei Petit 1, 78; Beispiele aus anderen Ländern s. u.

2) Hoffmann v. Fallersleben, Kirchenlied S. 417; vgl. Erlauer Spiele S. 8, hessisches Weihnachtsspiel S. 35. Über Eulenspiegel s. o. S. 181.

3) Vgl. die urkundlichen Mitteilungen in der Einleitung zur Ausg. des Mystère de l'Incarnation S. XXXVI f.

artigen Mitteilungen vorliegen, so dürfen wir doch die Vorgänge in Rouen als typisch für die letzten Schicksale des liturgischen Dramas betrachten. Offenbar vollzog sich in der Regel der Entwicklungsgang in folgender Weise: in dem ersten Zeitraume bildete sich das liturgische Drama zu grofser Fülle und grofsem Reichtume aus und gelangte bis zu einem Punkte, wo die weitere Entwicklung nicht möglich war, ohne die Würde des Gotteshauses zu verletzen. Diese weitere Entwicklung vollzog sich daher draufsen im Freien; das liturgische Drama bestand zunächst in der Kirche fort, schrumpfte aber im Laufe der Zeit in einfachere Formen zurück und hörte nach und nach gänzlich auf.

In Deutschland tritt uns die Tendenz zur Ausweitung des geistlichen Dramas zuerst in einem Denkmal aus der Mitte des 14. Jahrhunderts entgegen. Es ist dies nicht ein vollständiger Text, sondern blofs ein ‚Ordo sive Registrum‘, welches offenbar bestimmt war, dem Regisseur seine Aufgabe zu erleichtern. Es enthält die Spielanweisungen und dazwischen genaue Angaben, in welcher Reihenfolge die auftretenden Personen das Wort ergreifen sollen, wobei jedesmal auch die ersten Worte, die eine Person zu sprechen hat, aufgezeichnet sind. Diese Dirigierrolle ist von Baldemar von Peterweil, Kanonikus am Bartholomäusstift zu Frankfurt am Main niedergeschrieben; Baldemar bekleidete diese Würde schon 1350, im Jahre 1384 lebte er bereits nicht mehr. Es ist kaum daran zu zweifeln, dafs Baldemar nicht nur die Rolle, sondern auch das dazu gehörige Stück verfafst hat.[1] Die Dirigierrolle zeigt uns, dafs der Verfasser ein selbständiges dichterisches Verdienst nicht für sich in Anspruch nehmen kann. Wie sich aus den Stichworten ergiebt, hat er eine beträchtliche Anzahl von Versen aus der „Erlösung“ herübergenommen, einem erzählenden Gedichte, das aus dem Ende des 13. Jahrhunderts stammt und die gesamte heilige Geschichte vom Sündenfall bis zum jüngsten Gericht enthält. Auch scheint er ein mit dem Sankt Galler Passionsspiel verwandtes Drama benutzt zu haben. Auf diese

1) Vgl. die Einl. Fronings zu seiner Ausg. der Rolle S. 325 ff.

unbekannte Quelle ist es vielleicht auch zurückzuführen, wenn er sein Stück mit einer Scene aus dem Weihnachtscyklus eröffnet, nämlich mit der Disputationsscene, die uns in anderer Fassung schon im Benediktbeurer Weihnachtsspiele begegnete. Augustinus ruft die alttestamentlichen Zeugen auf, die Juden begleiten ihre Prophezeiungen mit höhnischen Zwischenreden: sie sollten das Prophezeien sein lassen; beim Handeln und Wuchern käme mehr heraus. Auf Davids und Salomons Prophezeiungen antworten sie mit spöttischen Anspielungen auf deren galante Abenteuer. Augustinus macht dem Streit ein Ende; um den Juden die Nichtigkeit ihrer Zweifel zu zeigen, soll ihnen die Passion vorgeführt werden. Das Spiel beginnt mit der Taufe Jesu, dann gehen eine Zeitlang die Schicksale des Täufers bis zu seiner Enthauptung und die Anfänge der Laufbahn Christi (Versuchung in der Wüste und Berufung der Apostel) nebeneinander her, hierauf folgen einige wunderbare Heilungen, die Bekehrung Magdalenas, die Auferweckung des Lazarus und endlich Passion und Grablegung. Und nun folgt die bereits oben erwähnte Bemerkung: um das Volk nicht zu sehr zu ermüden, empfehle es sich, die Aufführung erst am folgenden Tage fortzusetzen. Der zweite Tag brachte eine Darstellung der Auferstehung mit Höllenfahrt, Soldatenscene und Krämerscene, dann folgt die Scene mit den Aposteln und dem ungläubigen Thomas, zuletzt steigt Christus zum Himmel empor, wo Gott Vater das ganze Stück hindurch gethront hatte. Durch ein Nachspiel wird nun die Handlung wieder mit dem Vorspiele verbunden, der Streit zwischen Christentum und Judentum wird durch eine Disputationsscene zwischen Ecclesia und Synagoga fortgesetzt, acht oder zehn Juden lassen sich überzeugen und werden von Augustinus getauft, der Synagoge fällt der Mantel von den Schultern und die Krone vom Haupte und auf Augustins Aufforderung wird der Gesang angestimmt: „Christ ist erstanden“.

Wir können noch verfolgen, wie sich dies Frankfurter Spiel auch über die Nachbarstädte verbreitete und wie man dabei in Bezug auf Aneignung und Umgestaltung fremden litterarischen Gutes die vollste mittelalterliche Unbefangenheit walten liefs. Eine Friedberger Dirigierrolle ist im Auszuge be-

kannt,[1] aus der hessischen Stadt Alsfeld besitzen wir eine vollständige Handschrift des Spieles, wie es dort 1501 aufgeführt wurde, mit verschiedenen Zusätzen und Einschiebseln, die offenbar für die Aufführungen in den folgenden Jahren angefertigt wurden.[2] Es zeigt sich hier, wie sehr die Tendenz der Erweiterung um sich griff; wenn auch manches, wie z. B. das Prophetenvorspiel in Wegfall gekommen ist, so nimmt doch die Handlung schon drei Tage in Anspruch, eine Erweiterung, die vor allem durch gröfsere Redseligkeit und durch umfängliche Hereinziehung der bereitliegenden komischen Motive veranlafst wurde: Magdalenas Weltleben, Zählung und Prüfung der dreifsig Silberlinge, Krämerscene, Teufelsversammlung. Dasselbe gilt für die lyrischen Klagen der Gottesmutter, bei denen die Trierer Marienklage sehr stark benutzt ist.[3] Doch finden sich auch manche, wie es scheint, neue Züge, z. B. dafs Satan, als altes Weib verkleidet, die Gemahlin des Herodes gegen Johannes den Täufer aufstachelt und dann triumphierend die Umhüllung wegwirft, als sein Anschlag gelungen ist,[4] ferner dafs der Hahn mit seinem Rufe eine Warnung für Petrus verbindet:

Gucze gu gu gu gu
Petre lug lug lug nu du.

Merkwürdig ist die Verwendung der Allegorie: Mors erscheint persönlich, um Lazarus abzuholen; er rühmt sich seiner Allmacht und erhebt später gegen Lazarus Vorwürfe wegen seiner Auferstehung; Synagoga bleibt das ganze Stück hindurch auf der Bühne als Führerin der Juden und als Anstifterin alles Bösen, was sie vollbringen. Die burleske Schilderung der Peiniger wird kaum anderwärts so weit getrieben wie hier. Von den gangbaren Traditionen der deutschen Spiele entfernt sich unser Drama, indem es in den Gang der Handlung eine Predigt in Prosa einschiebt. Zu den Scenen, die nachträglich hinzugefügt wurden, gehört auch die aus dem

1) Vgl. Weigand, Zeitschr. f. deutsches Altert. 7, 545 ff.

2) Herausg. v. Grein (Cassel 1874) und Froning S. 548 ff.

3) Vgl. Grein S. X.

4) V. 969 mufs es offenbar heifsen in habitu priori, nicht prioris, vgl. V. 1039.

Evangelium Nicodemi, wie die Fahnen im Hause des Pilatus sich vor Christus verneigen.

Alles spricht dafür, dafs wir zwischen dem Spiele der Frankfurter Dirigierrolle und dem Alsfelder Spiele eine frühere erweiternde Umarbeitung als Mittelglied anzunehmen haben; auf dieser früheren Umarbeitung beruht wohl auch der vollständige Frankfurter Text, der sich in einer Abschrift aus dem Jahre 1493 erhalten hat.[1] Auch hier ist die Führung der Handlung weit umständlicher geworden, als dies ursprünglich der Fall war; obwohl die Geschichte Johannes des Täufers ausgefallen ist, erstreckt sich doch das Spiel über drei Tage. Die Rollen der Magdalena und des Judas sind auch hier mit allerlei Zuthaten versehen, ebenso sind die Marterscenen und die Klagen der Gottesmutter beträchtlich ausgedehnt. Augustinus hat aufser der Führerrolle im Vorspiele auch noch die Aufgabe zu erfüllen, die ihm schon im Sankt Galler Spiele zugeteilt war, nämlich durch erbauliche Zwischenreden die einzelnen Teile der Handlung zu verbinden.

Das Heidelberger Passionsspiel[2] beruht gleichfalls auf dem alten Spiele des Baldemar von Peterweil, wie zahlreiche Übereinstimmungen mit der Frankfurter Dirigierrolle beweisen. Das Spiel hat seinen Namen daher, dafs es in der Heidelberger Bibliothek aufbewahrt wird. Die Handschrift, im Jahre 1513 angefertigt, ist ohne Zweifel für die Lektüre bestimmt; sie schliefst mit der Einkerkerung des Joseph von Arimathia nach dem Evangelium Nicodemi und wiewohl der Schreiber sein Finis darunter gesetzt hat, so kann es doch keinem Zweifel unterliegen, dafs das Stück plötzlich und unvermittelt abbricht. Es umfafst 6125 Verse; eine Einteilung in Tage ist in der Handschrift nicht gegeben.

Vor allem aber ist die Heidelberger Passion deshalb merkwürdig, weil hier die neutestamentlichen Scenen von Präfigurationen aus dem Alten Testamente begleitet sind. So wird vor der Scene zwischen Jesus und der wasserschöpfenden Samariterin

1) Herausg. von Froning S. 375 ff., vgl. ebenda S. 337.

2) Herausg. v. Milchsack (Bibliothek des litterar. Vereins in Stuttgart Bd. 150).

die Zusammenkunft Eliesers mit Rebekka am Brunnen dargestellt; ebenso steht vor der Heilung der zehn Aussätzigen durch Jesus die Heilung Naemans durch Elisa, vor der Scene zwischen Jesus und der Ehebrecherin die Freisprechung der Susanna durch Daniel und so weiter durch das ganze Stück, bis endlich der dreitägige Aufenthalt des Propheten Jonas im Bauche des Walfischs vor der Grablegung des Erlösers als dreizehnte und letzte Präfiguration vorgeführt wird. Als Erläuterer figurieren die Propheten Jesaia, Jeremia, Hesekiel und Maleachi, sie ergreifen abwechselnd am Schlusse der Präfigurationsscenen das Wort, um zu dem folgenden hinüberzuleiten. Obgleich diese Art der Gegenüberstellung alt- und neutestamentlicher Ereignisse in der theologischen Litteratur des Mittelalters sehr beliebt war, so ist doch kein weiteres Beispiel einer solchen leibhaftigen dramatischen Vorführung bekannt. Im Oberammergauer Passionsspiele werden die Präfigurationen als lebende Bilder in den Gang der Handlung eingefügt, doch ist dies ein Zusatz, der auf den Einflufs des Jesuitendramas im 18. Jahrhundert zurückzuführen ist. Das Heidelberger Passionsspiel erfordert einen sehr grofsen Bühnenraum, denn es scheint, dafs die Darsteller der Präfigurationsscenen gleich von Beginn des Stückes an ihre festen Plätze auf der Bühne hatten. Im übrigen wäre von diesem Spiele nicht viel zu sagen. Die Verse sind ganz besonders erbärmlich, selbständige komische Zusätze sind mir nicht aufgefallen, doch haben die Teufel mit Wegtragung der Bösewichterleichen, wie z. B. des Goliath und der lüsternen Verehrer der Susanna viel zu thun. Der erste Teil des Stückes — Johannes und Jesu erste Wunder bis Vers 1343 — ist nicht durch Präfigurationen unterbrochen; merkwürdig ist es, dafs hier einmal die Scene nach Rom verlegt wird, wo Augustus den Pilatus zum Statthalter ernennt. Pilatus erscheint hier der Legende gemäfs als Besieger von Pontus.

Die Texte, die aufser der Frankfurter Gruppe erhalten sind, nehmen eine mehr isolierte Stellung ein. Einer darunter (8312 Verse, drei Tage) wurde in Eger aufgefunden[1] und ist

1) Herausg. v. Milchsack (Bibliothek d. litterar. Vereins in Stuttgart Bd. 156).

vermutlich auch in dortiger Gegend zur Darstellung gekommen. Man hat dies Spiel als „Egerer Frohnleichnamsspiel“ bezeichnet, wie ich glaube, mit Unrecht. Allerdings wurden in Eger, wie aus den städtischen Rechnungsbüchern hervorgeht, in den Jahren 1446 bis 1481 wiederholt Frohnleichnamsaufführungen veranstaltet.[1] Aber unser Spiel geht nicht, wie dies bei den Frohnleichnamsspielen üblich ist, bis zum jüngsten Tage, sondern bloſs bis zur Auferstehung; wie im Innsbrucker Osterspiele bittet der Sprecher des Epilogs im Namen der mitwirkenden Schüler um Kuchen und Fleisch und fordert die Anwesenden auf, das Lied anzustimmen: „Christ ist erstanden“. Im Egerer Spiele ist, wie im Wiener Passionsspiele mit der Darstellung der Erlösung die Darstellung des Sündenfalls verbunden, doch ist hier der Zusammenhang zwischen den auseinander liegenden Ereignissen hergestellt: zuerst die Empörung und der Sturz Lucifers, dann Sündenfall, Brudermord, Kains Ermordung durch seinen blinden Sohn Lamech, Sündflut, Abrahams Opfer, das goldene Kalb, David und Goliath, Salomos Urteil, Prophezeiungen des Jesaias, Jeremias, Habakuk und Ezechiel, endlich die Geschichte Marias und Jesu bis zur Darstellung im Tempel, womit der erste Tag beschlossen wird. Der zweite Tag geht bis zur Verurteilung Jesu, der dritte umfaſst die Kreuzigung und Auferstehung. Die Verse sind auch hier schlecht und holprig, die Ausführung kurz und trocken, wenn sie auch mitunter in das entgegengesetzte Extrem ermüdender Weitschweifigkeit überspringt. Die Reden der drei Könige, die einander erzählen, wie sie auf den Stern aufmerksam wurden, enthalten merkwürdige legendarische Züge. Dieses Stück unterscheidet sich auch in der Versbehandlung merklich von dem übrigen Drama; es ist offenbar von anderswoher entlehnt. Das Donaueschinger Passionsspiel hat seinen Namen von dem Orte, wo die Handschrift aufbewahrt wird, die aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammt. Sie ist indes nicht ganz vollständig, sie bricht ab, wie gerade die Frauen dem Apostel Petrus die Nachricht von der Auferstehung bringen. Doch auch in dieser unvollständigen Form umfaſst sie 4106 Verse;

1) Vgl. Zeitschrift für deutsche Kulturgeschichte 1893 S. 187.

die Aufführung ist auf zwei Tage berechnet. Das Donaueschinger Spiel ist durch einen reineren Flufs der Rede und durch gleichmäfsigere Behandlung vor den meisten andern ausgezeichnet, im übrigen bietet es keine hervorstechenden Eigentümlichkeiten. Es wird eröffnet durch die Magdalenenscenen, die auch hier eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Benediktbeurer Spiel zeigen; hierauf folgt das Gastmahl des Pharisäers. Gut beobachtet ist es, wie Jesse, Magdalenens Liebhaber, sich von seinen Freunden sagen lassen mufs, er sei nicht der einzige und wie der Apotheker die Salben kaufende Magdalena fragt, warum sie denn nicht mehr so fröhlich sei, wie gewöhnlich. Zweimal, bei der Kreuzigung und der Grablegung, wird die Handlung durch Disputationen zwischen Christiana und Judaea unterbrochen, schliefslich verbindet, wie üblich, Christiana die Augen ihrer Gegnerin und zerbricht ihr Banner. Die Auferstehungsscenen sind sehr kurz gehalten und wenig originell; Mone hat wohl mit Recht angenommen, dafs der Verfasser rasch das Ende erreichen wollte. Das Augsburger Passionsspiel[1] (2604 Zeilen, der Anfang fehlt) ist in einer Handschrift des 15. Jahrhunderts erhalten, die aus der Bibliothek des Stifts von St. Ulrich und Afra in Augsburg stammt. Bemerkenswert ist es, dafs die ‚interlocutoires' (s. o. S. 187) hier häufiger vorkommen, als in andern deutschen Spielen. Mit Vorliebe verweilt der Verfasser bei der Compassio Mariae, auch ihr Gespräch mit Jesu vor der Passion führt er uns vor. In der Vorhölle bitten die Erzväter Gott um Erlösung; sie werden von den Teufeln verhöhnt, aber von denen, die nach der Geburt Christi in die Vorhölle gekommen sind, getröstet, von Simon, von den unschuldigen Kindlein, auch von dem Nährvater Joseph. Sonst bietet auch dies Stück wenig Bemerkenswertes dar; durch eine Reihe von Umarbeitungen hängt es mit dem späteren Oberammergauer Passionsspiele zusammen.

In Tirol haben sich drei Passionsspieltexte aus dem Ende des 15. und Anfange des 16. Jahrhunderts erhalten, die ähnlich wie die Texte der Frankfurter Gegend auf ein gemeinsames

1) Herausg. v. Hartmann, das Oberammergauer Passionsspiel in seiner ältesten Gestalt, Leipzig 1880.

Vorbild hindeuten. Passionsaufführungen lassen sich dort schon weit früher urkundlich nachweisen, seit 1430 in Hall bei Innsbruck, seit 1455 in Sterzing. Zwei Spiele, das Sterzinger und das Pfarrkircher, sind untereinander und mit der vorauszusetzenden Quelle näher verwandt, als das dritte und jüngste, das Haller Passionsspiel, das mit seinen mancherlei Änderungen und Einschiebseln eine gesonderte Stellung einnimmt. Alle diese Spiele sind ungedruckt; es scheint jedoch, dafs sie sich, zumal die zwei älteren, durch eine geschlossenere Handlung und durch einen gleichmäfsig würdevollen Ton von den meisten andern Passionsspielen unterscheiden. Sie beginnen mit der Versammlung der Juden, welche den Tod Christi beschliefst; der erste Tag endet, wie die Juden sich anschicken, Christum nach dem Verhör bei Kaiphas vor den römischen Landpfleger zu führen. Der zweite Tag führt die Handlung bis zur Kreuzigung, worauf dann noch Nikodemus die Erlaubnis zur Grablegung erhält und Joseph von Arimathia auf Kaiphas Befehl ins Gefängnis geworfen wird. Der dritte Tag umfafst die Auferstehung und hier tritt auch die Komik in ihre Rechte. Dafs sie in der eigentlichen Passion fehlt, ist ein Vorzug dieser Spiele, der sich wohl dadurch erklärt, dafs die Handlung der zwei ersten Tage an den entsprechenden Tagen des Jahres vorgeführt wurde, die Gefangennahme am Gründonnerstag, die Kreuzigung am Charfreitag.[1] Aber am Auferstehungstage konnte wieder das fröhliche Ostergelächter erschallen. Die Kosten des Spafses werden zuerst von den Grabeswächtern gestragen, sodann von den Teufeln, die sich auch hier nach der Höllenfahrt dadurch entschädigen, dafs sie Vertreter von allerlei Ständen und Handwerken fangen und herbeischleppen, wobei sich auch der lustige Titinillus hervorthut. Christus selber begiebt sich nach der Höllenfahrt zu Joseph von Arimathia und befreit ihn aus dem Gefängnisse; als später die Soldaten den Vorwurf hören müssen, dafs sie Jesum entwischen liefsen, sind sie hier ebenso wie in dem alten cornischen Mysterium mit der Antwort bei der Hand, dafs ja auch Joseph den Juden entkommen sei.

---

1) Vgl. die Rede des Präkursors, abgedr. Wackernell S. 22 f.; s. o. S. 91.

Von den Zusätzen des Haller Passionsspiels ist am wichtigsten eine Teufelsscene gleich zu Anfang; Lucifer ist über die Wunder Christi und über die frohe Hoffnung der Seelen in der Vorhölle beunruhigt und berät mit den Teufeln was zu thun sei, eine Scene, die indes nicht aus dem ernsten Charakter des ersten Tages herausfällt. Ebenso hat der Bearbeiter sich die wirksame Abschiedsscene zwischen Jesu und Maria, sowie die Scene zwischen Maria und Judas nicht entgehen lassen. Ein merkwürdiger symbolischer Zug ist es, daſs hier nach der Kreuzigung der alte Simon an Maria herantritt, ihr ein bloſses Schwert an die Brust hält und sie an seine Prophezeiung bei der Darstellung im Tempel erinnert.

Von deutschen Frohnleichnamsspielen hat sich nur wenig erhalten. Das Frohnleichnamsspiel der Innsbrucker Handschrift von 1391 ist merkwürdig als das älteste dramatische Erzeugnis, das an dieses Kirchenfest anknüpft. Es umfaſst nur 756 Verse und hat einen trocken-lehrhaften Charakter; auch ist es kein eigentliches Drama, sondern nur eine Reihe von Ansprachen. Ob und in welcher Weise das Spiel mit der Frohnleichnamsprozession verbunden war, ist nicht mehr ersichtlich. Zuerst danken Adam und Eva dem Heilande für die Erlösung aus der Hölle; ihre Worte sind offenbar aus einem Höllenfahrtsspiele entlehnt, wie schon der zwischen ihren Reden angestimmte Gesang ‚Advenisti‘ beweist. Hierauf stellen sich die Propheten und die Apostel vor, dann Johannes der Täufer und die drei Könige (Ich bin Melchier genannt Und bin von Saba her gerannt Auf meinem Dromedario).[2] Zum Schluſs hält der Papst eine Rede an das Volk über das Geheimnis der Transsubstantiation.

Das Künzelsauer Frohnleichnamsspiel trägt in der Handschrift am Schlusse die Jahreszahl 1479. Es wurde wohl in der Ortschaft des württembergischen Frankens aufgeführt, wo sich die Handschrift befindet und zwar beweisen vielfache Zusätze und Besserungen, daſs die Aufführung zu wiederholten

1) Herausg. v. Mone S. 145; s. o. S. 116.

2) Vgl. Petrus Comestor hist. evangelica cap. 7.

Malen stattfand.[1] Es war ohne Zweifel mit einer Prozession verbunden, wenn auch der Stoff dadurch nicht in so viele kleine Teile zerfiel, wie dies in England üblich war. Nur an drei Haltestellen wurde die Prozession durch dramatische Darstellungen unterbrochen und demgemäſs ist auch die weitläufige Handlung nach den drei Stationen eingeteilt, die wir uns vermutlich als feststehende Brettergerüste längs des Prozessionsweges zu denken haben. Das Spiel umfaſst die ganze Weltgeschichte von der Schöpfung bis zum jüngsten Gerichte. Der erste Teil führt bis zur Scene zwischen Abraham und Melchisedek, die dem Mittelalter als Präfigurationen des Abendmahls erschien, der zweite von Moses bis zum bethlehemitischen Kindermord, der dritte von Johannes dem Täufer bis zum Schlusse. Der Rektor Processionis greift auf Schritt und Tritt mit seinen Erläuterungen ein:

Nu wil ich euch mit reymen bedewtten
Euch einfoltigen lewtten
Das ihr merckent destet basz
Was bedewt dises vnd das.

Wiederholt nimmt er die Gelegenheit wahr, die Zuschauer an die Pflicht pünktlicher Abgabe der Zehnten zu mahnen. Die Auswahl der Ereignisse vor der Erlösung schlieſst sich im wesentlichen der Tradition an; die präfigurative Bedeutung des Vorgeführten wird stets vom Rektor betont. Zwei Gestalten, Jonas mit der Traube und Simson mit dem Stadtthor auf dem Rücken bleiben stumm und werden bloſs vom Rektor erläutert. Die Propheten treten nach Salomons Urteil auf, das sehr ausführlich dargestellt ist, dann sollte auch noch der allegorische Streit der vier Schwestern im Paradiese eingeschoben werden. Die Leidensgeschichte ist auf eine kurze sinnbildliche Darstellung beschränkt.[2] Ein Priester kommt mit einem Laien, der ein Kreuz trägt, auſserdem Maria und Johannes als stumme Personen; die Scene ist von lateinischen Gesängen und lehrhaften Erklärungen begleitet. Der Zeitraum zwischen Erlösung und Weltgericht wird in rein lehrhafter Weise darge-

1) Vgl. den Auszug von H. Werner, Germania IV, 338 ff.

2) Ähnlich ist auch in der Prozession von Barcelona (s. o. S. 173) die Passion bloſs durch stumme Gruppen von wenigen Personen angedeutet.

stellt: zuerst eine Scenenreihe, die mit dem ältern deutschen Frohnleichnamspiel im wesentlichen übereinstimmt, sodann treten Heilige auf, die der Reihe nach ihre Wunder erzählen, dann ein Streitgespräch zwischen dem Rektor und der Synagoge. Die Darstellung der letzten Dinge wird durch die Geschichte von den klugen und thörichten Jungfrauen eingeleitet, hierauf das Reich des Antichrist, die Auferweckung der Toten und das jüngste Gericht.

Noch ist in diesem Zusammenhange ein niederdeutsches Spiel (3954 Verse) zu erwähnen, welches die heilige Geschichte von der Weltschöpfung bis zur Darbringung der dreijährigen Maria im Tempel enthält.[1] Der Verfasser Arnoldus Immessen giebt sich gleich zu Anfang durch ein Akrostichon zu erkennen; er war ohne Zweifel ein Priester und trug seinen Namen von seinem Geburtsort Immessen bei Einbeck. Die Wahl des Endpunktes der Handlung mufs auffallend erscheinen; wir haben es wohl mit dem Theil eines gröfseren Spiels zu thun. Mitten im Stücke tritt Melchisedek auf, opfert an einem Altar Brot und Wein und hält eine längere Rede über das Mefsopfer. Das scheint ein Hinweis auf das Frohnleichnamsfest zu sein, wozu auch im übrigen der lehrhaft-symbolische Charakter des Stückes pafst. Der Verlauf der vorchristlichen Menschheitsgeschichte wird auch hier fortwährend durch Hinweise auf das Erlösungswerk unterbrochen: Klagen der Seelen in der Vorhölle, Prophetenscenen, endlich die Scene zwischen Justitia und Misericordia. Die Urgeschichte der Menschheit ist durch Hinzuziehung der Legende von Seth, dem Sohne Adams erweitert. Bei der Darstellung alttestamentlicher Begebenheiten zeigt auch Arnold von Immessen eine besondere Vorliebe für die Geschichte Salomons. Zuerst führt er vor, wie David und die Propheten zu Salomon kommen und dieser sie mit Wein und Bier bewirtet, obwohl dies, wie Salomon ausdrücklich hinzufügt, nicht zur Historie gehört, sodann eine ausführliche Darstellung der Gerichtsscene und des Besuchs der Königin von Saba mit legendären Zusätzen: die Königin von Saba giebt Salomon zwei Blumen; er unterscheidet die natürliche

1) Herausg. v. Schönemann S. 1 ff.

von der künstlichen, indem er beobachtet, auf welche von beiden sich die Bienen setzen. Darauf noch Klagen von Salomons Frau über die Weitherzigkeit ihres Mannes und eine Trinkscene, die der Dichter zur Verherrlichung des heimatlichen Einbecker Biers verwendet.

Ein geistliches Drama im mittelfränkischen Dialekt, welches sich jetzt in der königlichen Bibliothek im Haag befindet, ist in der Handschrift unvollständig erhalten.[1] Es beginnt mit der Weltschöpfung und endigt mit den Vorbereitungen zur Gefangennahme Jesu. Die Handschrift gehört nach der Meinung des Herausgebers „wahrscheinlich ans Ende des 14. Jahrhunderts,“ der Sprache nach könnte sie nach Braunes Urteil auch aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammen. Doch herrscht hier noch nicht der weitschweifige Ton, der dem ausgehenden Mittelalter eigentümlich ist; das Stück ist mehr in der kurzen und trockenen Manier gehalten, etwa wie das St. Galler Passionsspiel; die ganze Fülle der Begebenheiten wird in 1500 Versen erledigt. Auf den Fall Lucifers und des ersten Menschenpaars folgt der Streit zwischen Wahrheit und Barmherzigkeit und die Verkündigungen Bileams, Jesaias und Virgils, die hier von Ecclesia aufgerufen werden; dann der englische Grufs und die Ereignisse aus dem Leben Jesu ohne legendarische Zusätze, nur dafs auch hier Johannes als Bräutigam von Kana erwähnt wird. In den Dreikönigs- und Rahelscenen zeigen sich Anklänge an die alten Weihnachtsspiele. In der Scenenreihe Maria Magdalena-Simon-Lazarus werden die überlieferten Motive mit einer Ausführlichkeit dargestellt, die von dem sonstigen Tone des Spiels absticht. Magdalena singt auch hier ein lustiges Lied und wird von Schwester Martha zurechtgewiesen.

Die Zahl der nichtbiblischen Dramen ist weit geringer als in Frankreich. Sie sind vereinzelt und schliefsen sich nicht

1) Herausg. v. Zacher, Zeitschrift f. deutsches Altertum 2, 302 ff. Die Handschrift stammt aus dem ehemaligen Slawantenkloster in Mastricht. In derselben Gegend, in Beek bei Mastricht, wurde nach der Angabe eines Chronisten im Jahre 1466 auf dem Kirchhof ein Spiel von Abraham aufgeführt, das sich nicht mehr erhalten hat; vgl. Publications de la Société historique et archéologique dans le duché de Limbourg. Tome VII, S. 24.

in Gruppen mit typischen Eigentümlichkeiten zusammen. Von einer Dramatisierung des Strafgerichts über die Juden haben sich in Deutschland einige Bruchstücke aus dem 15. Jahrhundert erhalten.[1] Die Innsbrucker Handschrift von 1391 enthält ein geistliches Spiel,[2] in welchem die Zerstörung Jerusalems sich an eine Darstellung der Himmelfahrt Mariä anschliefst. Das ziemlich dürftige und farblose Machwerk ist indes nicht vollständig erhalten, es bricht ab bei der Belagerung Jerusalems, beim 3168. Verse. Mit Vers 2025 beginnt ein neuer Spieltag. Bemerkenswert ist es, dafs am Anfange der Präkursor die Bedeutung der einzelnen Personen erklärt, während sie unter dem Vorantritt von Geigern[3] ihren Einzug halten und sich auf ihre Standorte begeben. Die Geschichte Marias ist mit der Geschichte der Apostel verbunden, die hier der alten Tradition gemäfs vor ihrer Trennung das Glaubensbekenntnis festsetzen; jeder verkündigt einen der zwölf Artikel.

Zwei weitere Legendendramen[4] sind in einer Augsburger Handschrift vom Ende des 15. Jahrhunderts überliefert. Das eine stellt in etwa 1680 Versen die Legende von Georg, dem Drachentöter dar. Zuerst eine Schilderung der Not des Landes Libyen, welches vom Untier verheert wird; die Tiere hat es schon alle aufgefressen, die Bewohner losen nun jeden Tag, wer sein Kind oder seine Frau hingeben soll, bis endlich der König durchs Los gezwungen wird, seine eigne Tochter zu opfern. Alles sehr gedehnt, aber doch mit einzelnen hübschen Zügen. Georg, den wir uns von Anfang an auf der Bühne gegenwärtig zu denken haben, wird vom Engel aufgefordert nach Libyen zu ziehen, nach einer längeren Unterredung bekehrt er die Jungfrau zum Christentum und tötet alsdann den Drachen; zuletzt bekehrt er auch den König und sein Volk. Die fromme Tendenz tritt sehr entschieden hervor, nur ein-

1) Bartsch, Beiträge zur Quellenkunde der altdeutschen Litteratur, Strafsburg 1886. S. 355 ff. Die Aufführung sollte mehrere Tage dauern.

2) Herausg. v. Mone S. 19 ff.

3) Cum viellatoribus. So ist doch wohl zu lesen anstatt vialatoribus, was Mone und Wackernagel durch „Wegweiser, Zugführer“ erklären.

4) Herausg. v. Keller, Fastnachtspiele No. 125, 126.

mal spielt die Komik hinein, wie ein altes Weib dem Drachen geopfert werden soll, aber vorher vom Teufel geholt wird.

Das andere Stück (c. 2010 Verse) behandelt in zwei Abteilungen (Tagen) die Kreuzerfindung durch die Kaiserin Helena und die Kreuzerhöhung durch den Kaiser Heraklius. Die Handschrift beruht offenbar auf einer älteren Vorlage.[1] Es tritt uns hier wieder deutlich der marionettenhafte Ton entgegen, so z. B. wenn die Juden sich rüsten, um dem Perserkönig entgegen zu treten und mit allerlei alten Waffenstücken angethan sich erst höchst martialisch gebärden, dann aber fortlaufen. Auch wenn der Perserkönig sich lieber den Kopf abschlagen lassen will als Christ werden und dann der Kaiser an ihm die Exekution vollzieht, so ist das in einer Weise vorgetragen, die keinen Leser sehr tief ergreifen wird. In der Legende weigert sich der alte Judas den Ort zu entdecken, wo sich das Kreuz befindet und wird so lange eingekerkert, bis er sein Geheimnis preisgiebt; hier wird seine Strafe dadurch verschärft, dafs neben dem Kerker eine Tafel aufgestellt wird, an der die christlichen Ritter vor den Augen des hungrigen Judas bankettieren. Dieser jammert: „Der hunger thuot mir also we, So ich ander lewt essen see“ und entschliefst sich endlich zur Nachgiebigkeit.

Auch die Spiele vom Weltende blieben in Deutschland im ausgehenden Mittelalter beliebt. Wir hören, dafs „das alte grofse Spiel vom Auf- und Untergange des Antichrist“ in Xanten 1473 und 1481 aufgeführt wurde,[2] ebenso fand in Frankfurt 1469 eine viertägige Aufführung statt. Leider sind die Texte verloren gegangen, die wir gern mit dem lateinischen Drama vergleichen möchten, durch welches Deutschland in der Entstehungszeit des christlichen Dramas so glänzend vertreten ist. Doch hat sich der Text eines grofsen zweitägigen Antichristspiels erhalten, das in etwas späterer Zeit, 1549 in Luzern aufgeführt wurde;[3] es beginnt mit der Geschichte der

---

1) Es zeigt sich dies an den Reimen z. B. S. 64, V. 23 und S. 93, V. 28. Viele falsche Lesarten wären leicht zu bessern gewesen.

2) Nach einer lateinischen Vorlage; vgl. Janssen, Geschichte des deutschen Volkes etc. I, 233. Über andere Aufführungen s. u.

3) Vgl. Brandstetter, Archiv f. d. Studium der neueren Sprachen 75, 383 ff. und Bächtold, Geschichte etc. Anm. S. 104.

Mutter des Antichrist, der babylonischen Buhlerin Kleopatra, dann werden seine Thaten und seine Wunder in aller Breite dargestellt. Die Juden kommen hier nicht so gut weg wie im alten lateinischen Drama; sie huldigen dem Antichrist im Tempel, rufen „Messias, Messias“ und er wirft Geld unter sie aus. Die Geschichte des Antichrist ist indes mit dem ersten Tage erschöpft, am zweiten Tage wurde das Weltende dargestellt, das jedenfalls auch in die grofse Frankfurter Aufführung mit einbegriffen war, denn sonst wäre die viertägige Dauer kaum erklärlich. Dieser zweite Teil des Luzerner Antichrist ist nichts anderes als die Umarbeitung eines Weltgerichtsspiels, das sich bis ins 14. Jahrhundert zurück verfolgen läfst; wir können sonach vermuten, dafs auch der erste Teil auf einer älteren Vorlage beruht.[1]

Der einzige Text eines Dorotheenspiels, welchen wir jetzt noch besitzen, gehört in eine frühere Zeit (s. o. S. 129), doch haben sich Berichte erhalten, wonach das Martyrium dieser Heiligen auch weiterhin dramatisch vorgeführt wurde. Bei einer Aufführung auf dem Marktplatze zu Bautzen 1413 waren viele Zuschauer auf ein Ziegeldach gestiegen; das Dach stürzte während der Vorstellung ein und viele Menschen verunglückten.[2] Auch der Lutheraner Joachim Greff bezeugt uns die Beliebtheit der Dorotheenspiele, die er neben den Passionsspielen als eine besondere Gattung anführt; er hebt hervor, diese Spiele könnten uns lehren, dafs wir auch in Verfolgung und Trübsal Gott treu bleiben sollen.[3]

Neben den Spielen aus dem Kreise der Legende fehlt es auch in Deutschland nicht an dramatisierten Marienmirakeln. Eines darunter gehört ins niederdeutsche Sprachgebiet und behandelt das Mirakel von Theophilus, das uns schon aus der Geschichte des französischen Dramas bekannt ist. Der deutsche

---

1) S, oben S. 128 und unten S. 244.

2) Archiv f. sächs. Gesch. IV, 115.

3) Vgl. Groffs Vorrede zu seiner Übersetzung der Aulularia (1535) A⁴ recto. Beiläufig bemerkt, erwähnt Greff in diesem Zusammenhange auch ein Spiel von der Enthauptung Johannis. von welchem jede Spur verloren ist.

Theophilus ist in drei verschiedenen Versionen erhalten.[1] Die kürzeste (713 Zeilen), in einer Helmstädter Handschrift überliefert, beginnt wie das Drama des Rutebeuf mit einem Klagemonolog des abgesetzten Theophilus. Aufserdem zeigt sich eine auffallende Ähnlichkeit mit den Marienmirakeln der grofsen französischen Sammlung, indem eine Predigt ins Drama verflochten ist; der Schlufs dieser Predigt, der ein Lob der Jungfrau Maria enthält, führt die Sinnesänderung des Theophilus herbei. Auch sonst ist die Vermittelung Marias ganz in der traditionellen Weise dargestellt. Nach kurzem Zögern entschliefst sie sich, als Fürbitterin zu ihrem Sohne zu gehen; wenn sie dabei auf die Brüste deutet, die den Weltheiland gesängt, so ist das eine stereotype Wendung. Nahe verwandt ist der Stockholmer Theophilus (994 Verse), hier wird indes zu Anfang auch die Ernennung des neuen Bischofs und die Absetzung des Theophilus vorgeführt. Die Stockholmer Handschrift stammt aus dem 14. Jahrhundert, die Helmstädter scheint in den Anfang dieses oder das Ende des vorhergehenden Jahrhunderts zu gehören. Beide Versionen geben uns keine Anhaltspunkte für die näheren Umstände der scenischen Darstellung.

Die leichten Ansätze zu realistischer und komischer Behandlung, die sich hier finden und die sich im Niederdeutschen so gut ausnehmen, sind trefflich entwickelt in der ausführlichsten, der Trierer Version (nach Hoffmann niedergeschrieben c. 1440—60), von welcher uns leider nur ein Bruchstück erhalten ist, das die Ereignisse bis zum Vertrage mit dem Teufel umfafst (824 Verse). Nach dem Silete und dem Prolog beginnt das Stück mit der Bischofswahl. Wir lernen alle die verschiedenen Mitglieder des Kapitels kennen; erst ergreifen die Inhaber der reich dotierten Stellen das Wort, wie der Dekan und der Kämmerer, dann die verkümmerten armen Vikare, dann der neue Bischof, der in einer Ansprache ans Kapitel die Wahl am liebsten ablehnen möchte, zum

---

1) Herausg. von Hoffmann v. Fallersleben. Theophilus, niederdeutsches Schauspiel aus einer Trierer Handschrift etc. Hannover 1853; Theophilus, niederdeutsches Schauspiel in zwei Fortsetzungen etc. Hannover 1854.

Schlusse jedoch beifügt, „aber wenn ihr mich durchaus haben wollt, so ist es doch möglich, dafs ich annehme.“[1] Nachdem er aber auf dem Bischofsstuhle Platz genommen hat, erläfst er sogleich eine strenge Vorschrift über fleifsigen Besuch des Chors; Theophilus widersetzt sich und wird seines Amtes verlustig erklärt. Er bricht in Wehklagen aus. Darauf die Spielanweisung „Hier sitzen Gesellen zusammen beim Bier. Da ist ein Schwarzkünstler dabei,“ der den Theophilus auffordert, sich bei ihnen niederzulassen. „Hier geht Theophilus zu den Gesellen und trinkt. Dann läuft der Schwarzkünstler mitten auf den Schauplatz und ruft diesen Reim.“ Er erzählt von seiner nekromantischen Kunst, die er in der Schule des Teufels aus einem schrecklich aussehenden grofsen Buche, aufsen schwarz und innen rot gelernt habe. Theophilus fragt ihn, wie man den Teufel ohne Schaden citieren könne; der Zauberer weist ihn an die Juden. „Hier geht Theophilus zu den Juden und sagt;“ es beginnt die Verhandlung mit den Juden, unter denen sich auffallenderweise zwei mit französischen Namen befinden: Musin und Bonenfant. Nach mancherlei possierlichem Hin- und Herreden weisen sie ihn nach Ovelgunne, wo der Teufel zu finden sei. Theophilus begiebt sich dorthin und beschwört den Teufel Satanas. Dieser kommt ziemlich ärgerlich herbei, er war gerade im Begriff, die Seele des verstorbenen Königs von Indien abzufangen. Er beklagt sich, wie die Teufel von den Pfaffen belästigt würden, und doch müfsten die Pfaffen ihnen zu Dank verpflichtet sein, denn wenn die Teufel nicht wären, dann müfsten die Pfaffen gerade so wie die Bauern den Pflug führen. Die beiden werden nun handelseinig, obwohl Theophilus anfangs die Jungfrau Maria nicht in seine Abschwörungsformel einbegreifen will.[2] Nun setzt er die Urkunde auf. Der Knecht, der Tinte und Papier bringt, kann sich einige warnende Worte nicht versagen; da ihn aber Theophilus grob anfährt, meint er, wenn es sein Herr so wolle, könne es ihm auch recht sein. Beim Anblick

1) V. 276 f. Doch wil gyt van my hebben jo So ist mogelik dat ikt do.

2) Ein Motiv, das bei Rutebeuf noch fehlt und erst durch Brun von Schönebeck (1276) in die Legende eingeführt wurde. Vgl. Benrath in den Theol. Studien und Kritiken 1886, S. 230.

des Aktenstücks überkommt Theophilus doch ein Grauen, Satan aber nimmt es vergnügt an sich und trägt es in die Hölle zu seinem Herrn Lucifer, dann kehrt er zurück, giebt Theophilus Silber und Gold, verspricht ihm seine Vermittelung bei schönen Weibern und installiert ihn auf der Burg Ovelgunne. Damit bricht der Text ab. Der Anlaſs zu realistischer Ausmalung, den die Mirakelspiele darboten, ist wohl nirgends so meisterhaft ausgenutzt wie hier.

Das einzige Stück, das auſserdem in diesem Zusammenhange zu erwähnen wäre, ist eine dramatische Darstellung der weitverbreiteten mittelalterlichen Sage von der Päpstin Johanna. Wir haben hier den nämlichen Fall wie in mehreren französischen Marienmirakeln, daſs nämlich eine überlieferte Begebenheit durch Hereinziehung der Gottesmutter einen neuen Charakter erhält. Der Dichter Dietrich Schernberg, ein Geistlicher zu Mühlhausen in Thüringen, kommt in den Jahren 1483 bis 1502 urkundlich vor; sein Werk (c. 1600 Verse) ist uns bloſs in einem Abdruck erhalten, den ein eifriger Anhänger der Reformation, offenbar in polemischer Absicht, veranstaltete.[1] Dem Verfasser hat ohne Zweifel jede solche Absicht ferngelegen; er wiederholt die Geschichte wie so mancher andere gute mittelalterliche Katholik und vermeidet sogar im Gegensatze zu den französischen Mirakeldichtern alle satirischen Anspielungen auf das Treiben am päpstlichen Hofe. Das Ende der Päpstin schildert Schernberg nach den Mirabilia urbis Romae.[2] Dort wird erzählt, ein Engel habe sie gefragt, ob sie für ihre Sünden irdische Schmach oder ewige Verdammnis wählen wolle. Bei Schernberg wird erst auf die Fürbitte Marias der Päpstin

1) Hieronymus Tilesius, Eisleben 1565; in Kellers Fastnachtsspielen No. 111. Der Ansicht, als ob es sich hier um eine tendenziöse Fälschung handle, ist bereits Gottsched im Nöthigen Vorrath etc. Bd. II S. 82 entgegengetreten, ebenso Haage (Dietrich Schernberg Diss. Marb. 1891), der auch nachweist, welche Verse und Motive aus anderen deutschen Dramen des ausgehenden Mittelalters entlehnt sind und die Person des Verfassers urkundlich feststellt.

2) Vgl. Döllinger, Papstfabeln des Mittelalters S. 26. In der Ausgabe der Mirabilia von Parthey (Berlin 1868), wo S. 56 von der Päpstin die Rede ist, habe ich die von Döllinger erwähnte Stelle nicht finden können.

diese Wahl gestellt; sie entschliefst sich, die Schande der Welt auf sich zu nehmen, gebiert ein Kind und stirbt. Das Volk läuft zusammen und der Teufel Unversün führt Juttas Seele in die Hölle, wo sie erst noch eine Zeitlang von den Teufeln geplagt und verhöhnt wird, bis endlich Christus auf die Bitten Marias und des heiligen Nikolaus den Erzengel Michael in die Hölle schickt, um Juttas Seele in den Himmel hinüber zu geleiten. Dafs Schernberg hier in bewufstem Gegensatze gegen die Unerbittlichkeit des Richterspruches im thüringischen Spiele von den zehn Jungfrauen den Herrn so milde erscheinen läfst,[1] ist gewifs nicht anzunehmen; der Herr ist vielmehr hier den Bitten seiner Mutter so zugänglich wie überall, wo es sich nicht um das letzte Gericht handelt.[2] Ein grofser Dichter ist Schernberg jedenfalls nicht. Für die Bitten und Klagen der Päpstin hat er vieles dem Theophilus entlehnt, der sich ja in einer ähnlichen Lage befindet, auch in den breit ausgeführten Teufelsscenen stofsen wir fortwährend auf Reminiscenzen. Am meisten Verwandtschaft zeigt sich mit einem Passionsspiele der Frankfurter Gruppe, dem Alsfelder; wir finden auch in beiden Stücken zu Anfang eine Teufelsberatung mit Gesang und Tanz. Für die Dramatisierung der Geschichte Juttas war der Dichter freilich auf sich selbst angewiesen; er führt uns vor, wie Jutta in Männerkleidung mit ihrem Buhlen Clericus nach Paris auf die hohe Schule zieht, wo sie ein Magister in den sieben freien Künsten unterrichtet, wie sie dann nach Rom ziehen, vom Papste freundlich aufgenommen und mit Kardinalshüten geschmückt werden, und wie endlich Jutta nach des Papstes Tode die höchste Würde der Christenheit erlangt: alles in einer Reihe von einzelnen Scenen dargestellt, zwischen denen wir uns längere Zwischenräume zu denken haben. Auch als Reimkünstler steht Schernberg nicht sehr hoch. Schon die Dichter, die wir bisher zu besprechen hatten, operieren in sehr

1) Wie dies Haage a. a. O. voraussetzt.

2) S. o. S. 126 und Künzelsauer Spiel Germ. 4, 359:

Muter, wer dir dinst hat gethan
Das wil ich ja gern genissen lan,
Wer aber gebitten hat bifs an diso stat
Des mag nit wol werden rat.

ausgedehntem Maſse mit Flickzeilen; wenn sie einen Reim auf —orn brauchen, so schieben sie ein „das sag ich dir ohn' allen Zorn“, wenn sie einen auf —aſs brauchen, „das sag ich dir ohn' allen Haſs“ etc. Aber so verschwenderisch wie Schernberg hat kein anderer dies Auskunftsmittel angewendet: „das sag ich dir ganz unverzagt“, „das sag ich dir mit reichem Schalle“, „das sag ich dir ohn alle Pein“, „das sag ich dir mit ganzer Innigkeit“, „das sag ich dir ohn argen Wahn“, so geht es durch das ganze Stück. Dadurch entsteht ein unglaubliches Gerede um jede Kleinigkeit; als z. B. ein Kardinal die zwei Kleriker beim Papste anmelden soll, erklärt er sich dazu bereit mit folgenden Worten:

Reverende lieber herr, ich bin bereit
Zu dieser angefangen arbeit,
Und wollen diese geschichte
Genzlich und wol ausrichten
Heut und zu aller zeit,
Das rede ich one neit.

Am hübschesten nimmt sich dieser Stil noch aus, wenn der Pariser Magister seine Zöglinge in den freien Künsten belehrt. So kommt es denn, daſs die wunderliche Begebenheit, vorgetragen in den possierlich unbeholfenen Reimen, auch heute noch dem Leser ein behagliches Lächeln abnötigt.

Neben den groſsen Mysterien, die für das ausgehende Mittelalter charakteristisch sind, wurden auch weiterhin Stücke aufgeführt, wie sie im vorhergehenden Zeitraume üblich waren, Stücke, in denen eine einzelne Begebenheit aus der heiligen Geschichte ohne den groſsen scenischen Apparat der späteren Zeit zur Darstellung kam.

Eine Sammlung von sechs derartigen Spielen wird in einer Handschrift des 15. Jahrhunderts in der erzbischöflichen Bibliothek zu Erlau aufbewahrt.[1] Sie stammt vermutlich aus Kärnthen; die ursprünglich lateinischen Sätze und Strophen haben sich noch überall mitten in dem deutschen Texte erhalten. Sie waren natürlich zum Gesangsvortrage bestimmt; bemerkenswert ist, daſs hier auch im deutschen der Gesang eine

1) Herausg. v. Kummer, Erlauer Spiele, Wien 1882.

weit gröſsere Rolle spielt als anderwärts. Von den zwei Weihnachtsspielen, welche die Sammlung eröffnen, wird noch die Rede sein, die vier andern gehören zum Ostercyklus: eine Marienklage, ein Spiel vom Weltleben Maria Magdalenas und zwei Osterspiele, von denen das eine die herkömmlichen Arztscenen enthält, während im andern das komische Element durch die Grabeswächter vertreten ist. In den Arztscenen ist ein widerwärtiger Schmutz angehäuft; am lustigsten ist noch, wie Rubin die Arzneimittel und Instrumente vorzeigt und rühmt, was sein Herr für Wunderdinge damit verrichtet: die Zange zum Zähne-Ausziehen, das chirurgische Messer, „wer das meidet, das ist besser", die Klistierspritze und dergleichen mehr. Das Spiel vom Weltleben Maria Magdalenas zeigt viele Berührungspunkte mit den entsprechenden Scenen des alten Wiener Passionsspiels; auch hier geht eine Scene voraus, in welcher die Hölle mit neuen Seelen bevölkert wird. Im Wiener Spiel hatte Lucifer den Mönch freigegeben, den seine Gesellen ihm herbeigeführt hatten, im Erlauer Spiel ist er noch liberaler, er läſst zwei Schüler und einen „stolzen Schreiber" wieder laufen und auſserdem eine junge schöne Sündorin: „Wir sollen das Mägdlein lassen gahn, Sie hat es um hübscher Knaben willen gethan, Sie soll fliehen dahin, Das ist unser Gewinn." In den folgenden Scenen tritt auſser den üblichen Personen — Liebhaber und Schwester Martha — auch noch eine alte Kupplerin auf. Die Bekehrung wird am Schlusse sehr rasch und summarisch abgemacht. Eine Sammlung aus Sterzing in Tirol,[1] etwa aus dem Jahre 1500, enthält gleichfalls Spiele aus dem Ostercyklus, die Vigil Raber zum Teil für sein groſses Passionsspiel verwendet hat. Ein Spiel umfaſst die Ereignisse des Gründonnerstags und enthält eine besonders drastische Fassung der Scene, wie dem Judas die dreiſsig Silberlinge vorgezählt worden, ferner gehört hierher eine Marienklage in zwei Versionen, zwei Kreuzabnahmen, drei vollständige und ein unvollständiges Osterspiel und zwei Emausspiele. Von den Osterspielen ist eines mit dem Wiener nahe verwandt, in einem andern ist die Scene bemerkenswert, in welcher Josel, der

1) Vgl. Pichler S. 2 ff.

lustige Diener des Kaiphas, die prahlerischen Reden der Soldaten mit allerhand spöttischen Zwischenbemerkungen begleitet, ein drittes endlich enthält eine possenhafte Scene zwischen dem Gärtner und seinem Diener. Ganz roh und abgeschmackt sind die Zank- und Prügelscenen zwischen den Jüngern und dem Wirt in den Emausspielen. Ferner sei noch das Grablegungsspiel des Matthias Gundelfinger erwähnt, das in der Handschrift die Jahreszahl 1496 trägt und an mehreren Stellen mit dem Alsfelder Passionsspiel übereinstimmt.[1] Vor der Kreuzabnahme und Grablegung werden noch die Verhandlungen zwischen Joseph von Arimathia und Pilatus vorgeführt, nachher folgt die Bestellung der Grabeswächter durch die Juden, denn Pilatus will von der Sache nichts wissen, zum Schlusse Versiegelung des Grabes und Abschiedsworte des Proklamators, der die Anwesenden auffordert, Christus in das Grab ihres Herzens zu legen. Das Spiel ist frei von auffälligen Geschmacklosigkeiten, bietet aber im übrigen nichts Bemerkenswertes. Nur in den Klagen der Mutter bricht auch hier eine reinere und tiefere Empfindung durch.

Das merkwürdigste von allen diesen Osterspielen ist das Redentiner,[2] das in dem mecklenburgischen Orte, von welchem es den Namen führt, im Jahre 1464 niedergeschrieben wurde. Es umfaſst 2025 Verse, ist also weit ausgedehnter, als alle andern Spiele dieser Art. Die Anordnung des Stoffes stimmt in den Hauptzügen mit der gangbaren Tradition überein; seinen ungewöhnlichen Umfang gewinnt das Spiel durch die breite Ausführung der Teufelsscenen, vor allem der Scene, wie die Teufel die Hölle mit neuen Seelen bevölkern. In keinem anderen Spiele ist die Galerie der verschiedenen Berufsarten so vollständig, wie in diesem Prachtstück niederdeutschen Volkshumors. Es erscheinen nacheinander ein Bäcker, Schuster, Schneider, Gastwirt, Weber, Metzger, Heringsverkäufer, Räuber und Pfaffe. Lucifer begrüſst sie mit einer gewissen behaglichen Laune; sie enthüllen unter kläglichem Gewimmer ihre Geschäftskniffe und Betrügereien und bekommen ihren Platz in der Hölle

1) Herausg. v. Mone II, 131 ff.; vgl. Wirth S. 131.
2) Zuletzt herausg. v. Schröder, Norden 1893.

angewiesen, der Schuster wird in eine Kufe mit siedendem Pech geworfen, der Heringsverkäufer mufs sich mit dem Hinterteile auf den heifsen Höllenofen setzen, was die Weber betrifft, so fürchtet der Teufel, sie möchten so zahlreich werden, dafs in der Hölle ein neuer Anbau hergestellt werden müfste. Nur vor dem Pfaffen hat er Angst, doch ist aus dem Texte nicht klar, ob der Pfaffe etwa wie der Mönch im Wiener Osterspiele wieder losgelassen werden sollte. Tutevillus bringt den Schuster herbei; schon vorher hatte er sich um die Interessen der Hölle bemüht, indem er Johannes den Täufer, „den Mann mit dem rauhen Felle", durchaus nicht herauslassen wollte, worauf ihn dieser sehr entschieden — natürlich auf gut plattdeutsch — zurückweist.

Neben den Osterspielen finden wir im späteren Mittelalter auch Charfreitagsspiele, in einem ernsten und würdigen Tone gehalten und mit einer beschränkten Darstellerzahl: Christus am Kreuze, dazu die heiligen Frauen und Johannes. Diese Charfreitagsspiele oder, wie man sie ihrem Hauptinhalte nach gewöhnlich nennt, Marienklagen zeigen manche Übereinstimmungen mit den betreffenden Scenen in den grofsen Passionsspielen. Wir sahen, dafs schon im ältesten Passionsspiele, dem Benediktbeurer, in der Kreuzigungsscene eine oratorienhafte Erweiterung des Textes eintrat; es wurde der lateinische Klagegesang Marias, ‚Planctus ante nescia‘,[1] in einer Fassung eingeschoben, in welcher er zu einem Dialoge zwischen Maria und Johannes erweitert ist. Eine deutsche Bearbeitung des Planctus ante nescia gab es schon im 12. Jahrhundert, eine deutsche dialogische Erweiterung besitzen wir in der Lichtenthaler Marienklage, die etwa gleichzeitig mit dem Benediktbeurer Spiele aufgezeichnet wurde, doch ergiebt sich aus der Handschrift nicht, ob resp. bei welcher Gelegenheit der Text dramatisch vorgeführt werden sollte. Es wäre möglich, dafs die dialogischen Erweiterungen der Sequenz im Charfreitagsgottesdienste schon zu einer Zeit verwendet wurden, wo es noch keine

1) Zur Geschichte dieses Gesangs vgl. Schönbach, Über die Marienklagen, Graz 1874.

eigentlichen Passionsspiele gab[1] und dafs dann die Dichter der Passionsspiele, die eigentlich erweiterte Osterspiele waren, sie für ihre Zwecke benutzten. Aber es könnte auch umgekehrt vorgekommen sein, dafs die Dichter der Charfreitagsspiele aus umfangreicheren Passionstexten schöpften. In den Charfreitagsspielen des späteren Mittelalters finden wir aufser dem Planctus ante nescia auch das weitverbreitete Gedicht „Unser frouwen klage“ verwertet. Es stammt aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts und berichtet auf Grund eines Traktats des heiligen Bernhard, wie Maria einem ihrer Verehrer erscheint und erzählt, was sie während der letzten Stunden ihres Sohnes gelitten habe.[2] Wir können uns über diese Spiele kurz fassen. Sie bezeichnen keine eigentliche Weiterentwicklung des dramatischen Elements und gehören mehr in die Geschichte des Oratoriums als in die des Theaters. Erwähnt seien hier die Trierer und die Wolfenbütteler Marienklage, die zusammen mit den früher besprochenen Osterspielen überliefert sind und die Marienklage aus dem Kloster Bordesholm in Holstein, die gleichfalls im 15. Jahrhundert aufgezeichnet wurde und besonders wegen der ausführlichen Didaskalien merkwürdig ist. Es wird hier ausdrücklich darauf hingewiesen, dafs die Marienklage nicht als ein Spiel betrachtet werden solle[3] und dafs sie mehr geeignet sei, Thränen und Mitgefühl zu erregen.

Der Weihnachtscyklus war in der Frühzeit des christlichen Dramas durch zahlreiche lateinische Denkmäler vertreten. Wenn wir aus dem 13. und 14. Jahrhundert blofs zwei hierher gehörige Denkmäler in deutscher Sprache besitzen, das Bruchstück eines Prophetenspiels und das St. Galler Weihnachtsspiel,

1) Vielleicht bezieht es sich hierauf, wenn in der spätestens 1245 verfafsten Glossa ordinaria zum Decretum Gratiani (Pars III dist. II de consecratione cap. 51) von der consuetudo aliquarum ecclesiarum gesprochen wird, quae solent passionem repraesentare et resurrectionem.

2) Vgl. d. Ausg. v. Milchsack in den Beiträgen von Paul u. Braune 5, 193 ff.

3) Herausg v. Müllenhoff, Zeitschr. f. deutsches Altert. 13, 238 ‚Planctus iste non est ludus nec ludibrium‘. Zur Bibliographie der Marienklagen vgl. Piper, die geistliche Dichtung des Mittelalters (Deutsche Nationallitteratur Bd. III T. 1) S. 305 ff.

so mag das auf einem Zufall beruhen. Was das ausgehende Mittelalter betrifft, so sahen wir schon, dafs die Ereignisse des Weihnachtscyklus oft genug bei den prunkvollen Massenaufführungen in der schönen Jahreszeit zur Darstellung kamen. Doch dauerten auch die Aufführungen zur Weihnachtszeit weiter fort, nur lag es in der Natur der Sache, dafs man sich hier von der ursprünglichen schlichten Einfachheit nicht so weit entfernte. Diese Aufführungen nahmen einen intimeren und herzlicheren Charakter an, wie er ja gerade zum Wesen dieses Festes pafst, und so entwickelten sich die kurzen volkstümlichen Weihnachtsspiele, die sich noch bis in unser Jahrhundert erhalten haben. Die theologisch-lehrhaften Prophetenspiele mufsten im Laufe der Zeit in den Hintergrund treten, die Hirtenspiele und die Dreikönigsspiele waren vor allem danach angethan, auf kindlich und einfach empfindende Hörer zu wirken.

Von den Weihnachtsspielen, die in den Ausgang des Mittelalters zurückreichen, ist freilich noch nicht viel Erfreuliches zu sagen. Ein solches Spiel in hessischer Mundart ist in einer Handschrift des 15. Jahrhunderts überliefert, weist aber auf eine ältere Vorlage zurück.[1] Die Rolle des alten Joseph ist hier mit allerlei abgeschmackten und rohen Späfsen ausgestattet: er zankt sich mit einer Magd Hillegard, er giebt ein Paar alte Hosen her, um das Kind einzuwickeln, eine Überlieferung, die schon im 14. Jahrhundert vorkommt und die späterhin Luther als „liederlich und leichtfertig“ bekämpfte.[2] Das Beste an dem Spiel ist eine Beratung der Teufel, die freilich mit dem Ganzen nur in losem Zusammenhange steht. Die Erlauer Sammlung wird durch ein kurzes Weihnachtsspiel eröffnet, in welchem sich auch Reste einer jüdisch-christlichen Disputationsscene in der Art wie im alten Benediktbeurer Spiele erhalten haben. Die Tiroler Sammlung enthält eine Disputationsscene zwischen Pro-

1) Herausg. v. Piderit, Parchim 1869.

2) Vgl. V. 600 und Piderits Anmerkung. Die Dominikanernonne Margareta Ebner gesteht, ihr sei diese Überlieferung „ie wider gewesen“, doch hatte sie 1345 eine Vision, in der ihr Christus offenbarte, es habe sich thatsächlich so verhalten. Vgl. Margareta Ebner herausg. von Strauch, Tübingen u. Freiburg 1882 S. 100.

pheten und Juden, die indes, wie es scheint, zur Aufführung am Verkündigungstage bestimmt war; ein Jude namens Talmut hält eine Rede über das Verbot Schweinefleisch zu essen. Neben dem Weihnachtsspiele enthält die Erlauer Sammlung noch ein Dreikönigsspiel, das auch den bethlehemitischen Kindermord umfafst.

Auch giebt es aus dem späteren Mittelalter noch ein Weltgerichtsspiel. Es ist in einer Handschrift des Klosters Rheinau bei Schaffhausen aus dem Jahre 1467 überliefert.[1] Hier zeigt sich deutlich der Zusammenhang mit dem Evangelium vom Weltende, das am Schlusse des Kirchenjahres vorgetragen wird, während sich in den grofsen Antichristspielen dieser Zusammenhang offenbar schon verloren hatte. Zu Anfang stehen Ansprachen des Propheten Sophonias (Zephanja) und des Kirchenlehrers Gregorius, dann folgt sogleich die Darstellung des Weltgerichts, die vergeblichen Fürbitten Marias und die Wehklagen der Verdammten, alles in ernstem und würdigem Tone, wenn auch die Situation nicht so ergreifend zum Ausdruck gebracht ist, wie im alten Spiele von den klugen und thörichten Jungfrauen. Was den Himmelfahrtstag betrifft, so waren uns in früheren Zeiten schwache Ansätze zu einer dramatischen Feier begegnet (s. o. S. 75). Die Sterzinger Sammlung enthält ein grofses Himmelfahrtsspiel „von mehreren tausend Versen“, das auch Vigil Raber für sein Passionsspiel verwendet hat. Es besteht zum gröfsten Teile aus erbaulichen Zwiegesprächen zwischen Jesus, den Aposteln und seiner Mutter, ihr wird die Gnade verliehen, dafs ihre Fürbitte für reuige Sünder immer erhört werden soll. Dann steigt Jesus unter Gesang zum Himmel empor. Die Apostel bezeichnen die Länder, in welche sie als Boten des neuen Glaubens hinausziehen wollen, hierauf empfangen sie knieend den Segen Marias und trennen sich. Als Schlufseffekt wird eine Teufelsgestalt von oben herab geworfeu und geht in Flammen auf.[2] Der Humor ist durch den Archisynagogus ver-

1) Herausg. von Mone I, 273 ff. Über eine Kopenhagener Bilderhandschrift a. d. 15. Jahrh. u. über eine kürzere Fassung aus d. 14. Jahrh. in Donaueschingen vgl. Jellinghaus, Zeitschr. f. deutsche Philologie 23, 426. Aufserdem s. o. S. 233.

2) Vgl. Pichler S. 51. Die Darstellung des emporsteigenden Christus und des herabfallenden Teufels am Himmelfahrtstage wird auch von

treten, der einen Judenjüngling auf jüdisch beten lehrt und dabei eine Parodie des Vaterunser und des Credo zum besten giebt. Weit kürzer ist die Darstellung der Himmelfahrt in einer St. Galler Handschrift des 15. Jahrhunderts, wo die Scene vom ungläubigen Thomas vorangestellt ist.[1]

Dramatische Lichtmefsfeiern fehlen in der früheren Zeit gänzlich; ein deutsches Spiel für diesen Tag, mit lateinischen Gesängen untermischt, hat sich in der Tiroler Sammlung erhalten. Wie die ausführlichen Didaskalien beweisen, war es für die Aufführung in der Kirche bestimmt und es sollte alles bei der Aufführung sittsam und ordentlich vor sich gehen: der Präkursor darf keine groteske Larve tragen, Joseph mufs anständig gekleidet sein.[2]

Von einem niederdeutschen Spiele haben sich zwei Bruchstücke erhalten, die in die Geschichte Simsons gehören; die Brautwerbung und die Rätselfrage an die Philister, zusammen 61 Zeilen.[3] Hier fehlt uns jeder Anhaltspunkt, um festzustellen, bei welchem Anlasse das betreffende Spiel aufgeführt wurde; vielleicht gehören die Bruchstücke zu einem gröfseren Spiel vom Alten Testamente, wie sich ein solches in Frankreich erhalten hat.

Schliefslich mufs bemerkt werden, dafs auch mitunter Stoffe aus der heiligen Schrift und Legende zu Fastnachtsspielen verarbeitet wurden. Dies geschah z. B. mit der Geschichte von Daniel und Susanna,[4] die in einem kurzen Spiele ganz ernsthaft behandelt wurde, nur dafs zum Schlusse nach der Steinigung der zwei Alten die Knechte des Scharfrichters ein paar Späfse zum besten geben[5] und alsdann der Herold zum

Sebastian Franck (Weltbuch 1534 Bl. 132) und von Naogeorgus (Regnum papisticum 1553 S. 152) erwähnt. Nachweise über denselben Gebrauch in Polen bei Fijalek S. 224.

1) Herausg. von Mone I, 251.

2) Honeste vestibus mediocribus, nec vitiat si habeat barbam decentem. Herausg. von Pichler S. 99 ff.

3) Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung VI, 137 ff.

4) Herausg. von Keller, Fastnachtspiele No. 129.

5) Sie gestehen selber ein: Darumb wurff ainer wol ain schaff Arbayfs auff disen plan Ee er vndter vns traff ein frummen man.

Tanze auffordert, ähnlich wie dies bei den Fastnachtsspielen üblich ist. Ebenso wurde auch das Urteil Salomons[1] und die Disputation der Juden und Christen vor dem Kaiser Constantin[2] fastnachtsmäfsig behandelt. Sehr merkwürdig sind die zwei Fastnachtsspiele vom Antichrist.[3] Eines darunter erinnert an das alte lateinische Drama. Der Antichrist läfst Elias und Henoch hinrichten und überzeugt die Juden, dafs er der wahre Messias sei. Auch den Kaiser sucht er zu betrügen. Die Ritter des Kaisers sind sehr dafür, es mit dem Wunderthäter zu halten, der ihnen Reichtum und Wohlleben verspricht. Nur der ehrliche alte Ritter Degenhart warnt seinen Herrn; doch läfst dieser sich durch die wunderbare Auferweckung eines Toten überzeugen. Er empfängt das Zeichen des Antichrist, dem nun auch der Bischof Gugelweit und der Abt Waltschlauch zufallen. Alle wollen sie jetzt herrlich und in Freuden leben und damit schliefst das Stück; der Herold sagt zum Schlufs: „In der Fastenzeit, wenn wir die Krapfen verdäuen Wird es uns vielleicht gereuen". In dem andern Antichristspiele ist die Überlieferung noch freier umgestaltet. Dem Verfasser kommt es hier hauptsächlich darauf an, die Juden zu verhöhnen und verächtlich zu machen. Auch die Fabel vom Ritualmorde führt er gegen sie ins Feld. Ähnliche Dinge mögen indes auch in den grofsen Antichristspielen vorgekommen sein; dann wird es begreiflich, dafs der Rat der Stadt Frankfurt im Jahre 1469 während der Aufführung des Antichristspiels besondere Schutzmafsregeln für das Judenviertel anordnete.[4] In Dortmund wurde im Fasching des Jahres 1513 der Antichrist auf dem Marktplatze aufgeführt,[5] ebenso 1497 und 1498 Spiele von St. Georg und St. Johannes, bei denen vermutlich gleichfalls die Karnevalslust zu ihrem Rechte kam.

In Frankreich haben sich aus der letzten grofsen Epoche des geistlichen Dramas nur wenige Texte erhalten, die über

1) Herausg. von Schnorr, Archiv f. Litteraturgeschichte 3, 13 ff.
2) Herausg. von Keller, Fastnachtspiele No. 106.
3) Herausg. von Keller, Fastnachtspiele No. 20 und 68.
4) Vgl. Froning S. 540.
5) Vgl. Chroniken der deutschen Städte 20, 364 ff.

die Mitte des 15. Jahrhunderts zurückreichen: ein Spiel von den Märtyrern Crispinus und Crispinianus, ein Passionsdrama aus Arras, eine ‚Vengeance‘ von Eustache Mercadé und endlich ein Sammelband von Mysterien, der im Jahre 1452 Eigentum eines Geistlichen des St. Genovefastiftes in Paris war.[1] Dafs jedoch schon in dieser früheren Zeit die Mysterienaufführungen in ganz Frankreich sehr verbreitet und beliebt waren, ergiebt sich aus den urkundlichen Nachrichten, die gerade hier besonders reichlich fliefsen und uns eine solche Fülle charakteristischer Einzelheiten überliefern, wie in keinem anderen Lande. Was zunächst die Passionsmysterien betrifft, so stammt die erste urkundliche Nachricht aus Paris, wo im Jahre 1380 bei einer Aufführung zwei Leute durch einen Kanonenschufs in der Hölle verunglückten. Doch wird damals schon erwähnt, dafs solche Aufführungen alljährlich stattzufinden pflegten.[2] Dann folgen Nachrichten aus Nevers, wo 1396 „die Passion und die Rache des Heilands“ aufgeführt wurde, und aus St. Maur bei Paris, wo im Juni 1398 eine Passionsaufführung trotz vorhergegangenen behördlichen Verbots stattfand.[3] Bei einem Passionsspiele in Vienne (Pfingsten 1400, s. oben S. 175) wurde schon eine sehr umständliche Zurüstung entfaltet; der Verfasser bekam aufser den festgesetzten 40 Gulden noch eine Extragebühr von 10 Gulden ‚quia bene servivit‘; auch die Kosten für einen künstlichen Höllenrachen werden ausdrücklich erwähnt. Im Dezember 1402 wird die Pariser Passionsbrüderschaft mit einem königlichen Privileg ausgestattet, aus welchem hervorgeht, dafs diese Brüderschaft schon früher Aufführungen veranstaltet hatte. Von nun an werden die

1) Herausg. von Jubinal 2 voll. Paris 1837. Beschreibung der Handschrift bei Petit II, 379 ff. Bei sechs Texten (S. Bernard de Menthon, S. Clément, S. Genis, S. Quentin und 2 Spielen von S. Sebastian) bietet die Überlieferung, wie es scheint, keinen Anhaltspunkt um zu bestimmen, in welche Epoche des 15. Jahrhunderts sie gehören. In der Revue des sociétés savantes Ser. III. t. 2, 2 wird ein Mysterienfragment erwähnt, das aus dem 14. Jahrhundert stammen soll, doch wird dort über den Inhalt nichts angegeben.

2) Romania 21, 609 ff.

3) Petit 2, 644; 1, 415. Vgl. Romania a. a. O.

Nachrichten immer reichlicher, je mehr wir uns der Mitte des Jahrhunderts nähern.

Der Sammelband der Bibliothek S. Geneviève enthält vier Dramen aus dem Leben Jesu: Geburt, Anbetung der drei Könige, Passion, Auferstehung, jedoch nicht in der naturgemäfsen Reihenfolge. Die Auferstehung folgt auf die drei Könige und ist durch ein Mysterium aus der Heiligenlegende (S. Fiacrius) von der Passion getrennt. Die Handschrift enthält eine Anweisung, wie die Spiele von der Geburt und von den drei Königen in eines zusammengezogen werden könnten; in welchem Verhältnisse Passion und Auferstehung zu einander und zu den zwei anderen Stücken stehen sollten, ist nicht ganz klar. Es empfiehlt sich jedoch die vier Stücke im Zusammenhange zu betrachten, da sie in einem und demselben Stile gehalten sind und wahrscheinlich auch von dem nämlichen Verfasser herrühren. Wenn wir von der Nativité in den Marienmirakeln absehen, so haben wir hier die älteste Handschrift einer französischen Dramatisierung des Lebens Jesu.

Jedes der vier Spiele beginnt mit einer erbaulichen Ansprache, die den Zuhörern in etwas herablassendem Tone die theologische Bedeutung der vorzuführenden Ereignisse darlegt. Das erste Spiel enthält zu Anfang eine Darstellung des Sündenfalls und der Seth-Legende; den Übergang zum neuen Testament bilden die Klagen des ersten Menschenpaars und die Gebete der Propheten, die in der Vorhölle auf die verheifsene Erlösung harren, zu grofser Beunruhigung der Teufel; diese meinen, Gott wolle die Menschen nur erlösen, um die Teufel zu ärgern. Es folgt sogleich die Darstellung des Erlösungswerkes, dadurch eingeleitet, dafs Gott den Erzengel Michael zum jüdischen Bischofe sendet, damit dieser für die Vermählung Marias Sorge trage. Im weiteren Verlaufe der Handlung stofsen wir allenthalben auf die traditionellen Motive: die Freier machen sich über den alten Joseph lustig, Honestasse nimmt Joseph und Maria freundlich auf, daneben laufen die Scenen, welche in Rom spielen und die Wunderzeichen bei der Geburt Christi zur Darstellung bringen. Auch finden wir hier wie in den späteren französischen Mysterien die Hirtenscenen sehr ausführlich behandelt und mit komischen Elementen durchsetzt.

Im Spiele von den drei Königen ist die bekannte Scenenreihe mit Einschlufs des bethlehemitischen Kindermords auf 1564 Verse ausgedehnt; am Schlusse Selbstmord und Höllenfahrt des Herodes und Rückkehr aus Ägypten. Die Könige zeigen sich sehr redselig; einen grofsen Teil des Stückes hindurch befindet sich auch ein Landmann auf der Bühne, der sein Feld bestellt und sich dabei über den Nutzen der Arbeit vernehmen läfst. Sonst hat er nichts zu thun, als Joseph den Weg nach Ägypten zu zeigen; als darauf die Häscher des Herodes kommen sagt er, er habe niemanden gesehen.

In der Passion treten 55 Personen auf; sie enthält c. 4400 Verse, also im Verhältnisse zu den späteren Passionen ein sehr geringer Umfang. Auch kann die Aufführung kein so reiches und mannigfaltiges Bild dargeboten haben, wie später. Von Zeit zu Zeit lassen die Engel einen lateinischen Gesang ertönen, sonst findet kein Eingreifen der Himmelsbewohner statt. Auch die Teufel kommen blofs in der Höllenfahrtsscene zum Worte. Nur selten spielt die Handlung zugleich an mehreren Orten; wenn sie von einem Orte zum andern übertragen wird, so geschieht das meist in derselben primitiven Art, wie in den alten liturgischen Dramen. Ein Beispiel für viele. Die Schwestern des kranken Lazarus schicken einen Diener ab, der Jesum herbeiholen soll. Der Diener nimmt den Auftrag entgegen ‚Bien feray ce commandement‘ und in der folgenden Zeile ist er schon bei Jesu ‚Marthe vous salue bien doulcement‘. Von den Ereignissen vor der Gefangennahme Jesu wird hier verhältnismäfsig wenig dargestellt: das Gastmahl beim Pharisäer Simon, die Auferweckung des Lazarus, der Einzug in Jerusalem; nach der Passion folgt noch die Grablegung, die Höllenfahrt und die Auferstehung. Verrat und Reue des Judas werden sehr summarisch abgemacht, dagegen wird in der Abendmahlsscene eine grofse Redseligkeit entfaltet. Mit widerwärtiger Ausführlichkeit ist ausgemalt, wie die beiden Schergen Haquin und Malquin ihre wehrlosen Opfer schmähen und mifshandeln. Malquin (Malchus) erscheint schon vorher als Diener des Pharisäers Simon und Bote der Martha; in seiner Rolle finden sich auch ein paar dürftige Ansätze zur Komik, die sonst gänzlich fehlt. Am besten ist die Scene

geraten, wie Herodes vorgeblich von dem Wundermanne ein Zeichen seiner Kunst verlangt. Die Frau des Pilatus orscheint mit Sohn und Tochter, um Fürbitte für Christus einzulegon, sie scheitert aber am Widersprucho des Annas, der den Heiland ingrimmig verfolgt: „Du wirst Doine Zeche teuer bezahlen, bindet ihn nur recht fest!" ruft er beim ersten Vorhöre. Das Legendarische tritt sehr zurück, doch fehlen nicht Veronika und Longinus. In den Scenen nach dem Kreuzestode zeichnen sich der Salbenhändler und der Krämor, bei dem Joseph von Arimathia das Leichentuch kauft, durch langweilige Geschwätzigkeit aus. In dom letzten Spiele wird die Auferstehung noch einmal in ausführlicherer Fassung dargestellt.

Das nächste Passionsspiel trägt schon einen völlig andern Charakter. Es ist in einer Handschrift der Bibliothek von Arras erhalten,[1] die etwa im Jahre 1460 angefertigt wurde. In der Handschrift folgt auf die Passion ein Mysterium von der Rache des Hoilands und als Verfasser dieses letzteren Mysteriums wird am Schlusse Eustache Mercadé angegeben, der im Jahre 1414 Official der Abtei Corbie war. Ob auch die Passion von ihm herrührt, ist nicht sicher. Mercadé wird als Rhétoricien, als gelehrter Kunstdichter gerühmt und dem entspräche es auch sehr wohl, dafs in der Passion von Arras weit höhere litterarische Prätentionen hervortreten, als in der von S. Geneviève.

Vor allem aber ist die Passion von Arras deshalb bemerkenswert, weil sie schon ganz die typische Form der grofsen Mysterien des ausgehenden Mittelalters zeigt. Sie umfafst etwa 25000 Verse und ist in vier Tage eingeteilt. Am ersten Tage wird Geburt und Kindhoit Jesu dargestollt, am zweiten sein öffentliches Wirken bis zur Gefangennahme, am dritten die eigentliche Passion, am vierten Auferstehung und Himmelfahrt. Das gesamte Spiel umfafst 105 Rollen ohno die stummen Personen. Dio Bedeutung der dargestellten Ereignisse im Mittelpunkte der Weltgeschichte wird dadurch versinnlicht, dafs wir gleich zu Anfang Zeugen sind, wie nach dem Streite der allegorischen Gestalten im Himmel die Menschwerdung beschlos-

1) Herausgegeben von J. M. Richard, Arras 1891.

sen wird; am Schlufs umarmen sich Justitia und Misericordia versöhnt vor dem Throne Gottes. In der Anordnung der Teufelsscenen zeigt sich eine ähnliche Folgerichtigkeit, wie wir sie bei der Betrachtung von Grebans Mysterium kennen lernen werden. Daneben fehlt es nicht an allerlei wunderlichen und phantastischen Begebenheiten aus den Apokryphen und der Legende; auch das komische Element tritt von Zeit zu Zeit hervor. Maria Magdalena erscheint bei ihrem ersten Auftreten noch als elegante Sünderin, singt Liebesliedchen und preist ihre Reize an. Die Unterbrechung der paarweise gereimten Zeilen durch künstliche Versmafse ist hier noch verhältnismäfsig selten. Die einzelnen Tage werden durch einen Prescheur eröffnet und beschlossen. Am Ende des ersten Tages bittet er wegen der grofsen Länge des Spiels um Entschuldigung;[1] das Mysterium scheint mithin aus einer Zeit zu stammen, wo das Publikum noch nicht an so langwierige Vorstellungen gewöhnt war.

Von allen französischen Dramatisierungen der Passion ist am berühmtesten die von Arnoul Greban; wir hatten sie wegen ihrer typischen Bedeutung schon wiederholt in der allgemeinen Übersicht über die geistlichen Dramen dieser Zeit zu erwähnen. Der Verfasser wurde in Le Mans um das Jahr 1420 geboren; er studierte in Paris und wurde noch vor 1444 Magister artium. Aus dieser Zeit besitzen wir von ihm ein Liebesgedicht. Ohne Zweifel hatte er sich schon einen Ruf als modischer Poet erworben, als er, noch vor 1452, sein grofses Passionsmysterium verfafste. Dies geschah auf Ansuchen einiger Pariser (à la requeste d'aucuns de Paris), worunter wir vielleicht Mitglieder der Passionsbrüderschaft zu verstehen haben. 1456 treffen wir Greban in Paris als ‚baccalaureus cursor' auf der untersten Stufe des theologischen Lehrfaches an der Universität. Doch blieb er dieser Laufbahn nicht treu; er wurde Kanonikus an der Kathedralkirche seiner Vaterstadt, wo er um das Jahr 1471 starb und begraben wurde.

1) V. 6406 ff.: Et vous pardonnez humblement Se nous vous tenons longuement Car la matere le requert Qui a no jeu sert et affert Et ancores le passerons Le plus briefment que nous porrons.

Seine grofse Passionsdichtung hat ihm viel Anerkennung und Ruhm eingetragen. Schon 1452 bemühten sich die Bewohner von Abbeville um eine Abschrift. Acht Handschriften haben sich erhalten, aufserdem wurde Grebans Passion auch mehrmals von andern Dichtern umgearbeitet. Man kann wohl behaupten, dafs Greban für die Passionsdichtung der folgenden Zeit tonangebend wurde, auch in Bezug auf die Weitläufigkeit. Jedenfalls ist aus früherer Zeit kein Drama erhalten, das bis zu einem so riesenhaften Umfang (34575 Zeilen) angeschwollen wäre. Wenn späterhin Greban von den Dichtern der rhetorischen Schule wiederholt als einer der grofsen Meister ihrer Kunst gepriesen wird, so geschah dies wohl im Hinblick darauf, dafs er diese Kunst in seinem grofsen Hauptwerke bethätigte. Die Prachthandschriften der Grebanschen Passion, von denen bereits die Rede war, bestätigen uns, dafs man seinen Text auch als eine litterarische Leistung würdigte.

Vor allem unterscheidet sich Grebans Passion von andern Dichtungen dieser Art durch ihre Gesamtanlage. Greban begnügt sich nicht mit der chronologischen Aneinanderreihung der Ereignisse; er ist sichtlich bemüht, die Bedeutung von Christi Leben und Erlösungstod als Mittelpunkt der Weltgeschichte möglichst klar hervortreten zu lassen. Wenn er zu Anfang das Gebet der Erzväter in der Hölle und den Streit zwischen Justitia und Misericordia, Pax und Veritas im Paradiese darstellt und zum Schlusse wieder an diesen Anfang anknüpft, so hat er damit nichts Neues in die dramatische Litteratur eingeführt. Aber auch bei einem entscheidenden Wendepunkte der Handlung ruft er uns den allegorischen Streit ins Gedächtnis zurück. Christus betet im Garten Gethsemane, dafs der Kelch an ihm vorübergehen möge, sein Gebet dringt zum Thronsitze des Vaters empor (V. 18811), dieser wendet sich an Justitia, ob es nicht möglich wäre, seinem Sohne den Kreuzestod zu erlassen, auch Misericordia fleht die Schwester an, aber Justitia bleibt unerbittlich. Doch nun wird der Erzengel Michael herabgesendet, um dem Sohne Trost zu spenden. Ebenso zeigt sich auch in den Teufelsscenen planmäfsige Anlage. Der grofse Schwarm der bösen Geister sitzt während des ganzen Stückes in der Hölle, nur Satan streift auf der Erde herum, meist

allein, manchmal auch von einem oder zwei Genessen begleitet. Von der wunderbaren Geburt Jesu an verfolgt er alle Ereignisse mit wachsender Unruhe; er fühlt, dafs von diesem Menschen eine grefse Gefahr für die Hölle droht, aber er kann nichts gegen ihn ausrichten, auch die Versuchung in der Wüste schlägt fehl; dieser verwünschte ‚Jhesus que Dieu confonde‘ (V. 15173 u. ö.) bringt den Teufel zur Verzweiflung. Jedesmal, wenn er in die Hölle zurückkehrt um Bericht zu erstatten, wird er von Lucifer übel empfangen; als er sich nach der Auferweckung des Lazarus zum erstenmal zeigt, wird ihm zur Strafe ein glühender Helm aufgesetzt. Nun wird aber in der Hölle der Entschlufs gefafst, Jesus mit Hilfe des Judas und der Pharisäer zu verderben. Greban führt uns zwar nicht die Scene vor, wie Satan dem Apostel den Gedanken des Verrats einflüstert, doch erscheint Satan in höchst wirksamer Weise in der Abendmahlsscene. Den übrigen Aposteln unsichtbar, treibt er Judas an, seinen Entschlufs rasch zu vollbringen. So naht die Stunde des Kreuzestodes, die Juden bestürmen Pilatus, er möge das Todesurteil aussprechen, da schickt Gott den Erzengel Michael in die Vorhölle, um die Seelen der Väter auf ihre Erlösung vorzubereiten. An dem Freudenausbruche in der Vorhölle erkennen die Teufel endlich, dafs Jesus kein anderer ist als der verheifsene Messias und dafs sie im Begriffe stehen, durch die Herbeiführung des Opfertodes ihrem eigenen Reiche einen schweren Schaden zu bereiten. Nun kommt wieder Satan in die Hölle, hocherfreut, dafs sein Anschlag mit Judas geglückt sei, aber auch diesmal wird er von Lucifer mit Schmähungen überschüttet. Die Taktik der Hölle ändert sich mit einem Schlage; Satan wird sogleich zurückgeschickt, er soll der Frau des Pilatus einen Traum eingeben, um sein eignes Werk rückgängig zu machen. So hat also Greban die scharfsinnig ausgedachte theologische Lehre in sein Drama übernommen und die Fülle der übrigen Ereignisse mit diesem wohlgegliederten Bau in Verbindung gebracht. Er verfuhr dabei mit gröfserer Konsequenz und Sorgfalt als der Verfasser der Passion von Arras, die im übrigen gerade in Bezug auf die Anordnung der Teufelsscenen manche Übereinstimmungen mit Greban zeigt. Es wäre nicht undenkbar, dafs Greban die ältere

Dichtung kannte, indes können wir die Übereinstimmungen auch aus der gemeinsamen Grundlage der theologischen Litteratur erklären. Wörtliche Entlehnungen sind nicht nachweisbar.[1]

Als Einleitung hat Greban auch die Vorgeschichte der Erlösung, d. h. den Sturz der Teufel und die Geschichte der Menschheit bis zum Tode Adams und Evas beigefügt. In der ältesten Handschrift umfafst diese Einleitung 1740 Zeilen, doch besagt eine Anmerkung (ed. Paris S. 2), man solle sie bei der Aufführung weglassen. Das theologisch-lehrhafte Element tritt überall hervor. Sehr ausführlich verweilt Greban bei den Gesprächen zwischen Jesus und den Pharisäern. In dem ersten Teile giebt ihm die Erscheinung des zwölfjährigen Jesus im Tempel Gelegenheit, sein Licht leuchten zu lassen; die Schriftgelehrten streiten 1588 Verse hindurch nach allen Regeln der scholastischen Disputierkunst über die Frage, ob der Messias schon erschienen sei. Um die Möglichkeit zu erweisen, dafs er schon lebe und die Kinderjahre unerkannt in niedrigem Stande verbringe, beruft sich einer der Rabbinen auf das Beispiel des Romulus und Remus.[2] Daneben zeigt Greban wiederholt in den künstlich verschlungenen Versen der lyrischen Monologe, dafs er als ‚Rhétoricien' auf der Höhe seiner Zeit stand. Neben den Klagen Marias bei der Passion wird ihr auch eine lyrische Klage in den Mund gelegt, wenn sie ihren zwölfjährigen Sohn vergeblich sucht, ebenso werden die Wunderscenen mehrmals eröffnet durch die künstlichen Klagemonologe derjenigen, welche vom Heilande Hilfe erwarten; z. B. Lazarus, der Gichtbrüchige und die Mutter des toten Kindes. Vieles dieser Art ist gekünstelt und inhaltsleer. In wunderlichem Gegensatze zu diesen sorgsam gedrechselten Versen stehen einzelne plumpe Ungeschicklichkeiten des Ausdrucks, so zum Beispiel wenn Joseph bemerkt, dafs Maria gesegneten Leibes ist (4065 ff.) oder wenn

1) Ein paar vereinzelte Übereinstimmungen im Wortlaute, die ohne Zweifel blofs zufällig sind, hat Richard a. a. O. S. XII ff. zusammengestellt.

2) Andere gelehrte Anspielungen Grebans werden bei Petit 1, 264 erwähnt, aufserdem 6235 ein Citat aus den Sprüchen des Cato (s. auch oben S. 200).

er seinen Sohn bei der Beschneidung um Entschuldigung bittet: da er einmal Mensch geworden sei, lasse sich das nicht anders machen. Dagegen verschmäht Greban die derbrealistischen und komischen Effekte, in denen sich andere Passionsdichter so sehr gefallen; bei den greulichen Späfsen der Henkersknechte hat er es offenbar darauf abgesehen, die erschütternde Wirkung der Passion zu erhöhen.

Ebenso ist er in Bezug auf die phantastischen Zuthaten der Tradition und der Apokryphen sehr zurückhaltend. Wenn er sich rühmt, er habe nichts von den Apokryphen aufgenommen, so ist das allerdings nicht wörtlich zu nehmen; er stellt z. B. dar, wie beim Einzuge des Jesuskindes in Ägypten die Götzenbilder zusammenstürzen und wie Joseph von Arimathia nach der Kreuzigung gefangen genommen und befreit wird. Den grofsen Umfang seines Mysteriums erreicht er durch eine oft unerträgliche Geschwätzigkeit. So wird uns gleich zu Beginn vorgeführt, wie jeder der drei Könige in seinem Lande den Stern erblickt und sich dann auf die Reise begiebt; nach der Anbetung macht ihr Gefolge Quartier und verhandelt mit dem Wirte, der seine Speisen und Getränke anpreist. Ebenso langweilig sind die Verhandlungen der Apostel mit dem Hausvater vor dem Abendmahle. Nur selten wird durch die Ausführlichkeit die Wirkung erhöht, so z. B. wenn die Pharisäer den geheilten Blinden ein langes und breites ausfragen und alles ins Werk setzen, um die Bedeutung des Wunders herabzudrücken, oder wenn sie vor der Scene mit dem Zinsgroschen sich über ihren listigen Anschlag beraten und Zeugen herbeiholen. Trefflich ist dem Dichter die Scene gelungen, wo Johannes der Täufer dem Tyrannen Herodes Antipas seine beredte und schwungvolle Strafpredigt hält und Herodes ihm ruhig erwidert: „Bisher habe ich dich für einen weisen Mann gehalten, der dem gemeinen Volke allerlei nützliche Lehren giebt; aber jetzt nimmst du dir doch zu viel heraus, bedenke mit wem du redest.“ Man wird bei dieser Scene an die bildliche Darstellung erinnert, die uns Goethe (Ferrara 16. Oktbr.) so anschaulich beschreibt.

Während von einer litterarischen Nachwirkung der Passion von Arras nichts bekannt ist, scheint Grebans Dichtung

sich einen Ruf erworben zu haben als ein Passionstext, der durch vollständige Vorführung aller in Betracht kommenden Begebenheiten und durch geschickte Handhabung der poetischen Sprache den damaligen Anforderungen in musterhafter Weise entsprach. Noch sieben Passionstexte haben sich aus der Zeit nach Greban erhalten. Zwei davon sind noch nicht näher untersucht,[1] von den fünf übrigen sind vier aus Grebans Texte hervorgegangen.

Der Text, der einer Aufführung in Troyes 1490 zu Grunde gelegt wurde, ist im wesentlichen eine Abkürzung der Grebanschen Passion,[2] nur die Begebenheiten aus dem alten Testamente zu Beginn des ersten Tages sind von anderswoher entlehnt. Man scheint aber doch den Mangel des komischen Elements als einen Nachteil empfunden zu haben; für spätere Aufführungen wurde am Rande der Handschrift die Rolle eines Narren aufgezeichnet. Doch nur für den ersten Tag ist die Rolle ausgeführt, so wird z. B. vorgeschrieben, daſs der Narr nach dem Zusammensturze der Götzenbilder sein Scepter im ägyptischen Tempel aufpflanzen soll. Für den weitern Verlauf des Spieles ist bloſs bemerkt, wann er das Wort zu ergreifen hat; die Einzelheiten blieben wohl der Improvisation überlassen. Weit wichtiger ist die Umarbeitung durch den Arzt Jean Michel, die zuerst in Angers im August 1486 aufgeführt wurde und bald das ursprüngliche Werk verdrängte. Während Grebans Passion bis in die neueste Zeit ungedruckt blieb — nur die Auferstehung wurde um 1500 zweimal gedruckt — sind von derjenigen Jean Michels zwischen 1496 und 1542 mindestens fünfzehn verschiedene Auflagen erschienen. Es erklärt sich dies daraus, daſs Jean Michel der herrschenden Neigung zu gröſserer Buntheit und Mannigfaltigkeit des Details entgegenkam. Aus den Legenden und Apokryphen hat er mit vollen Händen geschöpft. So läſst er neben den Ereignissen des Evangeliums die Vorgeschichte des Judas parallel herlaufen;

1) Einer in wallonischem Dialekte und einer, der im 16. Jahrhundert in Savoien aufgeführt wurde, vgl. Picot, Romania 19, 260.

2) Bibl. de l'éc. des chartes 3, 448 ff. Vgl. G. Paris Einl. zu seiner Ausg. Grebans S. XXV f.

er stellt dar, wie Judas, ohne es zu wissen, seinen Vater erschlägt und seine Mutter heiratet und nachdem er sein unfreiwilliges Verbrechen entdeckt hat, sich unter die Apostel aufnehmen läfst. Ferner benützt er die Wunder von den Fahnen, die sich vor Christus verneigen und vom Schweifstuche Veronikas, die Fabeleien von der Vorgeschichte der dreifsig Silberlinge und des Kreuzesholzes und anderes mehr. In der breiten Ausmalung des überlieferten Stoffes geht er vielfach noch weiter als Grehan; es wird uns vorgeführt, durch welche Ereignisse die Feindschaft zwischen Herodes und Pilatus entstand, unter welchen Umständen die drei Räuber Barrabas, Dismas und Gestas verhaftet wurden, wie die Schergen vor der Gefangennahme Jesu bei einem alten Weibe Fackeln holen. Das Weltleben der Maria Magdalena wird in einer Reihe von Scenen dargestellt. Die Scenen, in denen sie sich mit ihren zwei Dienerinnen unterredet und den Besuch ihres Liebhabers Rodigon empfängt, laufen parallel mit den Predigten und Wundern Jesu; selbst während der Transfigurationsscene ist die Sünderin an einem andern Ende der Bühne damit beschäftigt, sich zu schminken und im Spiegel zu betrachten. Später erscheinen auch die zwei Dienerinnen mit unter den Verehrerinnen Jesu. Auch Lazarus tritt als weltlich gesinnter Edelmann auf die Bühne, er zieht mit Falken und Hunden auf die Jagd. Dem Berichte der Legende entsprechend wohnt er dann der Auferweckung des Jünglings von Nain bei und bekehrt sich. Die Passion Michels beginnt mit der Predigt des Johannes und schliefst mit der Bestellung der Grabeswächter, sie enthält also die Ereignisse, die Grehan am zweiten und dritten Tage in 17400 Versen vorführt. Doch ist bei Michel der Stoff durch die Zusätze so angeschwollen, dafs er jetzt vier Tage und 30000 Verse umfafst. In Michels Passion fehlt zwar die Auferstehung, aber er führt uns doch nach dem Kreuzestode noch vor, wie Christus über die Hölle triumphiert und die Erzväter ins Paradies geleitet. Auch hat er ein besonderes Auferstehungsmysterium geschrieben, das in drei Tagen und etwa 20000 Versen die Begebenheiten von der Grablegung bis zur Ausgiefsung des heiligen Geistes darstellt; die Höllenfahrt ist hier sehr ausführlich behandelt, mit detaillierten scenischen

Angaben. Vollkommen korrekt tritt in den Höllenfahrtsscenen blofs die Seele Jesu auf; der Erzengel Michael redet sie als ‚Madame' an und bittet sie um die Erlaubnis, ihren Körper im Grabe besuchen zu dürfen. Das komische Element ist durch einen Blinden und seinen Knecht vertreten. Diese Auferstehung Michels wurde vermutlich schon 1471 in Angers aufgeführt.

Wir wollen hier nicht weiter darlegen, wie in der folgenden Zeit öfters Bestandteile der Michelschen Passion mit solchen der Grebanschen Passion kombiniert und wiederum umgearbeitet wurden.[1] Von den handschriftlich erhaltenen Passionen, die bisher genauer untersucht wurden, ist nur noch eine von den beiden grofsen Mustern unabhängig. Sie wurde 1488 niedergeschrieben[2] und umfafst in etwa 8000 Versen zuerst die Geschichte des alten Testaments bis Moses, dann das Leben Jesu bis zur Auferstehung; den Übergang zwischen den beiden Teilen bildet die altbekannte Prophetenreihe, die hier wie im mittelfränkischen Spiele von der allegorischen Gestalt der Ecclesia aufgerufen wird. Trotz der späten Niederschrift ist dieses Mysterium hinsichtlich des Umfangs und, wie es scheint, auch hinsichtlich des Stils mit dem alten Spiele von S. Geneviève näher verwandt als mit den späteren grofsen Passionsdramen. Aufserdem haben sich noch Fragmente von vier verschiedenen Passionshandschriften erhalten. Von einer dieser Handschriften sind die Fragmente im Drucke erschienen;[3] sie gehören vermutlich zu einer Passion, die um das Jahr 1500 in Amboise aufgeführt wurde. Die Fragmente beziehen sich sämtlich auf Situationen aus den letzten Tagen Jesu (hauptsächlich Einzug in Jerusalem und Marterscenen), und lassen erkennen, dafs die ganze Dichtung sehr weitläufig angelegt war. Manche

1) Das Passionsmysterium, dessen Analyse den ersten Band des Parfaitschen Werkes ausfüllt, besteht 1) aus einer Umarbeitung des ersten Tages von Grebans Mysterium; 2) aus den vier Tagen der Passion des Jean Michel; 3) aus der Auferstehung nach Greban. Vgl. Petit II, 398. Die obigen Mitteilungen über Michels Passion beruhen auf Parfait Bd. I, ebenso die Mitteilungen über Michels Auferstehung auf Parfait II, 473 ff.

2) Vgl. Petit II, 413; Sepet a. a. O.

3) Romania 19, 263 ff.

originelle Züge finden sich in den Rollen der gemeinen und boshaften Menschen; Judas, der auch hier seinen Herrn verkauft, weil ihm das Geld für die Salbe entgangen ist, zählt vergnügt die Silberlinge und ruft: „Jetzt wirst du mit einer anderen Salbe gesalbt werden!" Weniger gelungen ist der Ausdruck des Schmerzes der Gottesmutter, die am Fuſse des Kreuzes mit Anwendung der herkömmlichen Antithese ihren „Sohn und Vater" beklagt und sich vor Schmerz am liebsten selber ums Leben bringen möchte.

In allen diesen groſsen Mysterien bilden die Ereignisse des Ostercyklus den Hauptbestandteil; wo die Menschwerdung Jesu mit dargestellt ist, bildet sie nur die Einleitung zur Passion. Nur eine Ausnahme ist bekannt: das schon mehrfach erwähnte zweitägige Mysterium von Jesu Inkarnation und Geburt (c. 12800 Verse), das 1474 zur Weihnachtszeit in Rouen aufgeführt wurde.[1] Wir sahen schon, daſs der Verfasser seine Quellen citiert; er benützt hauptsächlich die goldene Legende, Petrus Comestor und Nikolaus von Lyra. Die Scene von den Hebammen bringt er in einer abgeschwächten Form, aus Ehrfurcht vor Gott und der heiligen Jungfrau und auch aus Respekt vor Nikolaus von Lyra, der die ganze Hebammenfabel verwarf. Auf das Dogmatisch-Lehrhafte legt er groſses Gewicht; er beginnt mit der Prophetenscene; auch die Sibylle muſs ihre Gedanken äuſsern, ebenso wie ein Faſs, das mit neuem Weine angefüllt ist, ein Luftloch braucht. Im weiteren Verlaufe des Spiels wird der Prozeſs der vier Tugenden ausführlich dargestellt. Veritas sucht auf Erden vergeblich nach einem Gerechten; in Rom sieht sie, daſs selbst der Kaiser ein Götzendiener ist, in Jerusalem hört sie, wie der Hohepriester klagt, es kämen so wenig Opfernde, er habe seine Stelle so teuer gekauft, daſs er nicht auf seine Kosten komme. Vom heiligen Lande führt uns der Dichter sehr oft nach Rom und erspart uns keines von all den fabelhaften Prodigien, die sich dort zur Zeit der Geburt Christi zugetragen haben sollen. So stürzt z. B. ein Tempel ein und der Teufel Asmodeus, der dort als Apollo ver-

1) Mystère de l'incarnation et de la nativité ed. Le Verdier, Rouen 1885/86, 3 Bde.

ehrt wird, kehrt in die Hölle zurück. Das letzte Wunderzeichen ist, wie Maria mit dem Kinde, von einem Strahlenkranze umgeben, der Sibylle und dem Kaiser erscheint; darauf folgt ein Bankett, bei welchem die Anwesenden dem Weine von Montefiascone fleifsig zusprechen; die Sibylle sitzt neben dem Kaiser. Das Ganze wird durch die Hirten beschlossen, die auch hier das komische Element vertreten; merkwürdig ist eine Scene, wo sie sich über die musikalische Kunst unterreden. Die selbständige Arbeit des Dichters ist recht schwach und wird auch dadurch nicht besser, dafs er an mehreren passenden und unpassenden Stellen seine Gewandtheit in Reimkünsteleien zeigt.

Die Ereignisse des alten Testaments sind uns bisher nur insofern auf der Bühne begegnet, als sie das Auftreten des Erlösers einleiten und vorbereiten; doch wurden auch die Begebenheiten des alten Testaments für sich allein dramatisch vorgeführt: 1458 zu Abbeville, c. 1500 zu Paris und dann im Laufe des 16. Jahrhunderts noch in mehreren anderen Städten. Das grofse ‚Mistere du viel testament‘, das etwa 45000 Verse umfafst und im Anfange des 16. Jahrhunderts dreimal im Druck erschien,[1] besteht aus mehreren Teilen, zwischen denen sich gröfsere und kleinere Lücken befinden. Zuerst ein grofses Mysterium, das mit der Erschaffung der Welt beginnt und mit dem Besuche der Königin von Saba bei Salomon plötzlich und unvermittelt abbricht, dann folgt ein Spiel von Hiob, ein unvollendetes Spiel von Tobias, ferner Spiele von Daniel, Esther und Oktavian mit den Sibyllen. Die c. 36500 Verse bis zur Königin von Saba bilden eine völlig ungegliederte Masse, ohne Einteilung in Tage; nur an einer Stelle läfst sich erkennen, dafs eine Mittagspause beabsichtigt war.[2] Wie sich die einzelnen Teile zum Ganzen verhalten, könnte man nur auf Grund einer genauen sprachlichen und stilistischen Untersuchung des weitläufigen Machwerkes entscheiden.[3] Einiges, wie die Ge-

1) Neue Ausg. des ‚Mistere du viel testament‘ mit Einleitung, Anmerkungen und Wörterbuch von J. v. Rothschild und E. Picot, 6 Bde. Paris 1878—1891.

2) V. 17565 vgl. Bd. II, S. XLIV.

3) Argumente dafür, dafs das Werk von mehreren Verfassern herrührt, sind in den Einleitungen zur neuen Ausgabe vorgebracht, vergleiche besonders Bd. IV S. XIX, CXII.

schichte Abrahams und die Geschichte Josephs wird mit der ermüdendsten Weitschweifigkeit vorgeführt, über andere Begebenheiten, namentlich aus der Zeit der Richter und der Könige, eilt das Mysterium rasch hinweg. Am ausführlichsten ist in diesem Teile die Schilderung der Weisheit Salomons, aufser dem Rechtsstreite zwischen den zwei Frauen hat Salomon hier auch noch einen Rechtsstreit zwischen drei Brüdern zu entscheiden. Bei dem Festmahle für die Königin von Saba läfst er nicht nur Jongleurkunststücke vorführen, sondern giebt auch weise Sprüchwörter zum besten, die indes nicht mit seinen biblischen Sprüchen übereinstimmen. Natürlich kommt es in diesem Mysterium besonders häufig vor, dafs längere Zeiträume übersprungen werden müssen. Die sieben Jahre, die Jakob um Lea dient, werden durch eine Hirtenscene von 58 Zeilen ausgefüllt; in den meisten Fällen wird nicht einmal eine derartige Ausfüllung des Zwischenraumes für nötig erachtet. In der ersten Hälfte ist der Zusammenhang der Ereignisse untereinander und mit der Erlösung des Menschengeschlechtes durch das alte Motiv des Streites im Paradiese hergestellt. Nach dem Sündenfall erscheinen Justitia und Misericordia vor dem Throne Gottes, und der Dichter legt ebenso wie Greban ein Hauptgewicht auf die Frage, warum die Menschen im Gegensatz zu den Teufeln der Begnadigung teilhaftig werden. Auch im weiteren Verlaufe des Stückes greifen die beiden allegorischen Gestalten mehrmals ein, wenn auf Erden eine Missethat geschieht, z. B. bei der Verbindung der Kinder Gottes mit dem Geschlechte Kains oder beim babylonischen Turmbau. Justitia ruft dann jedesmal Gott zur Bestrafung auf, Misericordia sucht die Strafe zu mildern, selbst für die Sodomiten hat sie ein paar begütigende Worte. Auch die Präfigurationsscenen geben im Himmel Anlafs zu Meinungsverschiedenheiten; Gott erklärt gegenüber Misericordia, die Feindseligkeit der Brüder Josephs sei notwendig als ein vorbedeutendes Ereignis für die Feindseligkeit der Juden gegen Christus. Ebenso bittet Misericordia vergeblich für die jüdischen Kinder, die Pharao ermorden läfst; Justitia erklärt, der bethlehemitische Kindermord müsse doch seine Präfiguration haben. In Bezug auf die Ausstattung stellt der Verfasser sehr grofse Ansprüche; bei der Sündflut soll das

Wasser den ganzen Bühnenraum überdecken, auf Sodom und Gomorrha soll Feuer herabfallen, bei der Schöpfung sollen Bäume und Blumen aus der Erde heraussteigen. Was die Dichtung selber betrifft, so ist auch hier das äufserliche der Versifikation noch am meisten zu rühmen, besonders zeichnet sich der Dichter dadurch aus, dafs er die paarweise gereimten Verse durch andere Reimstellungen unterbricht und dadurch eine gröfsere Mannigfaltigkeit des Redeflusses erzielt. Auch liebt er es sehr, eine Scene durch feierliche zehnsilbige Verse zu eröffnen; für den Ausdruck lebhafterer Bewegung hat er öfters kurze Zeilen mit Glück verwendet.[1] Doch steht auch bei ihm die Formvollendung im Gegensatze zu der farblosen Langweiligkeit und Weitschweifigkeit des Inhaltes, vor allem in der Geschichte des ersten Menschenpaares, die einen Vergleich mit dem alten anglonormannischen Drama nicht aushalten kann. Weit besser sind ihm die Scenen zwischen Kain und Abel gelungen; der Monolog Kains, ehe er sich zu seiner verbrecherischen That entschliefst (V. 2606 ff.), gehört zu den merkwürdigsten Versuchen des mittelalterlichen Theaters, einen inneren Konflikt zu schildern. Gottes Worte nach dem Brudermorde, „die Stimme deines Bruders Blutes schreit zu mir“, sind in Handlung übersetzt: ein verborgener Schauspieler, der die Stimme des Blutes vorstellen soll, ruft die göttliche Gerechtigkeit zur Rache auf. In der breit ausgeführten Geschichte von Kains Geschlecht ist es interessant zu beobachten, wie den Verfasser vor allem die Fragen nach der Entstehung der menschlichen Gesellschaft beschäftigen: die Anfänge der Arbeitsteilung, der Städtegründungen, der Ungleichheit unter den

1) Z. B. wenn Pharao sagt (7491 ff.):

Et comment en mon heritage
Viennent ilz faire residence
Sans premier demander licence
Et sans me presenter hommaige?
Dont vient cet oultraige?
Qui les avantage
D'entrer en mes lieux
Sans me faire hommaige
Qui suis personnaige
Consemblable aux dieux?

Menschen. Dabei hat er gerade in der Urgeschichte viele legendarische Traditionen verwertet; wir sehen, wie Seth von seinem Vater ins Paradies geschickt wird, wie der blinde Lamech seinen Vater Kain tötet, wie ein Engel den alten Henoch ins Paradies führt, wie die Nachkommen Kains vor der Sündflut die Künste und Wissenschaften aufzeichnen, die sie erfunden haben und dann drei Säulen errichten, in deren Innerem sie die Niederschrift aufbewahren, damit sie auf die Nachwelt gelange. Zur Einflechtung von Scenen aus dem Leben der niedern Stände geben u. a. die Hirten und die Maurer beim babylonischen Turme Gelegenheit. Die Sprachverwirrung wird dadurch angedeutet, dafs auf einmal die Handlanger die Befehle nicht mehr verstehen; wenn ihnen befohlen wird Mörtel zu bringen, so bringen sie Schiefer, wenn sie einen Hammer holen sollen, so holen sie eine Kelle u. dgl. m.[1] Bei der Darstellung geschlechtlicher Dinge verweilt der Dichter mit Vorliebe, doch behandelt er dergleichen nicht sowohl mit derber Sinnlichkeit, als vielmehr mit einer gewissen täppischen Pedanterie, so wenn Lamech auftritt und in einem Monologe auseinandersetzt, er wolle die Polygamie einführen oder wenn Sarah zu Abraham sagt:

> Hellas! Abram, je suis fort desplaisante
> Que je ne suis plus forte ne puissante
> Pour concepvoir semence naturelle etc.

Sehr plump ist auch die Scene zwischen Ruben und der Dienerin Rahels, sowie die zwischen Amnon und Thamar. Die Scene zwischen Joseph und Frau Potiphar ist decenter gehalten; dagegen hat der Dichter aus Vincenz von Beauvais die eigentümliche Bestrafung der Frau Potiphar übernommen: ihr Gemahl verkündigt, er werde sie niemals wieder berühren, und um seiner selbst sicher zu sein, läfst er sich kastrieren und zum Obersten über die Eunuchen ernennen.

Die Geschichte Hiobs wurde aufser in dem grofsen Mysterium vom alten Testamente noch in einem anderen Drama von

---

1) Offenbar nach Nikolaus v. Lyra zu Gen. XI: Quando unus petebat lapides, alter portabat sibi cementum vel aliquid simile. Auf dieser Stelle beruht vermutlich auch die Schilderung Kurzmanns, abgedr. i. d. Sitz.-Ber. d. Wiener Ak. Hist. phil. Kl. 88, 821.

etwa 5500 Versen behandelt, das in einer Handschrift des 15. Jahrhunderts und aufserdem in acht Drucken überliefert ist. Dies Drama ist namentlich wegen einiger Scenen aus dem Landleben bemerkenswert. Gleich zu Beginn unterredet sich ein Bauer mit einem Diener Hiobs und trägt die Klagen der niedern Stände über die Bedrückung der grofsen Herren mit viel Beredsamkeit und Bitterkeit vor. Der Diener sagt, er wolle ihn zum Ritter schlagen, worauf der Bauer mit Vergnügen eingeht. Nun haut der Diener mit einem Stocke auf ihn los, aber der Bauer hält es nicht so lange aus, bis der Ritterschlag vollendet ist. So steht also hier wie in den Possenspielen derselben Zeit neben der freimütigen Kritik der Grofsen die erbarmungslose Verhöhnung der Kleinen und Schwachen. Doch erscheinen daneben auch die beiden typischen Gestalten des Robin und der Marote in anmutigen pastoralen Scenen.[1]

Auf die grofsen biblischen Mysterien lassen wir das Mysterium von den Aposteln folgen, das zuerst den Inhalt der Apostelgeschichte des Lukas wiedergiebt, dann aber die weiteren Schicksale der Apostel nach der Legende und aufserdem die gleichzeitige römische Kaisergeschichte darstellt. Durch diesen massenhaften Stoff ist das Mysterium zu einer Länge von nahezu 62000 Versen angeschwollen, die bei den verschiedenen Aufführungen in verschiedener Weise auf die einzelnen Tage verteilt wurden. Der Verfasser ist Simon Greban, wie sein Bruder Arnoul Kanonikus in Le Mans und wie dieser von den Dichtern jener Zeit wegen seines wohltönenden Stiles gerühmt. Sein grofses Mysterium hat er, wie es scheint, in Gemeinschaft mit Arnoul verfafst.[2] Auf einem ungeheuer ausgedehnten Schauplatze springt die Handlung hin und her, die zu ihrer Darstellung 494 Personen erfordert; wir begleiten Paulus nach Damaskus, Andreas nach Indien, Matthäus nach Äthiopien. Auch das Lebensende Marias wird vorgeführt; wenn die Engel ihre Seele holen, soll sich ein wunderbarer Duft verbreiten. Verwirrend ist die Fülle der Wundergeschichten. Der Dichter

1) Das Obige nach Petit II, 377 f. und Parfait II, 493 ff.

2) Ausführliche Inhaltsangabe mit Proben bei Parfait II, 351 ff.; über den Dichter vgl. Petit I, 321.

mutet dem Maschinisten das Unglaublichste zu: ein Mann, der dem heiligen Thomas eine Ohrfeige giebt, wird von einem Löwen überfallen, Simon Magus steigt zum Himmel empor und stürzt herab. Die Heiligen, respektive die Puppen, die stets rechtzeitig an ihre Stelle geschoben werden, haben die raffiniertesten Martern auszustehen: Barnabas wird auf der Bühne verbrannt, Paulus enthauptet; sein Haupt macht noch drei Sprünge und jedesmal sprudelt eine Quelle hervor. Natürlich haben auch die Teufel vollauf zu thun, um alle die Tyrannen in die Hölle zu geleiten oder im Triumphe zu empfangen. Doch müssen sie auch bei den wunderbaren Heilungen und Bekehrungen Ärger genug ausstehen; es giebt sogar einen Augenblick, wo sie meinen, infolge der Ausbreitung des Christentums werde es bald in der Hölle nichts mehr zu thun geben, sie wollen auf die Erde hinauf, der eine will Wucherer, der andere Pferdehändler, der dritte Advokat werden. Aufserdem ist noch durch die üblichen Bettlerscenen für den Humor gesorgt; der Henker Daru, der überall zur Hand ist, wo es auf dem weiten Schauplatze etwas hinzurichten giebt, erscheint als eine grausig spafshafte Figur. Doch versteht Meister Simon Greban auch seine Kunst als gelehrter Dichter zu zeigen: sein Herodes schildert in kunstvollen Versen den Palast des Schlafes im Anschluss an Ovids Metamorphosen.[1]

Auch das Mysterium von der Rache des Heilandes (Vengeance de Notre-Seigneur) schliefst sich an das neue Testament an.[2] Schon 1396 wurde die Rache in Nevers zusammen mit der Passion aufgeführt. Dieselbe Verbindung begegnet uns dann noch häufiger. In Metz fand eine Aufführung im September 1437 statt, nachdem im Juli ein grofses Passionsspiel vorangegangen war; beide Aufführungen dauerten je vier Tage. In der Handschrift von Arras ist die Passion mit der Vengeance von Eustache Mercadé unmittelbar verbunden. Doch hören wir auch mehrmals von separaten Aufführungen der Rache.[3] Am beliebtesten und verbreitetsten war ein Text in

1) Abgedr. Petit I, 262.

2) S. o. S. 231.

3) Aufser Petit II, 185 u. 644 vgl. die Einleitung Richards zur Passion von Arras S. XXI f. Die Aufführungen der Vengeance im italienischen

vier Tagen und etwa 22000 Versen, von welchem aus den Jahren 1490 bis 1539 sieben Drucke nachgewiesen sind. Es ist dies eine erweiterte Redaktion des ungedruckten Mercadéschen Textes.[1] Auch hier haben wir wie im Apostelmysterium eine Fülle der mannigfaltigsten und abenteuerlichsten Begebenheiten. Die Handlung bewegt sich fortwährend zwischen dem heiligen Lande und Rom; während dort der grofse Krieg geführt wird, spielt sich in Rom vor unsern Augen die ganze gleichzeitige Kaisergeschichte ab mit allerlei seltsamen mittelalterlichen Ausschmückungen. Auch Hölle und Himmel greifen wiederholt in die Handlung ein. Gleich zu Anfang des Stückes, während die Juden ihr Osterfest mit ausgelassener Lustigkeit feiern, tritt im Himmel der wohlbekannte Paradiesprozefs in ein neues Stadium: Justitia und Veritas setzen es durch, dafs das grofse Strafgericht über die Juden verhängt wird. Dann sehen wir, wie Vespasianus, der Herzog von Spanien, durch das Schweifstuch der Veronika vom Aussatze geheilt wird und wie Kaiser Tiberius den Pilatus vor seinen Richterstuhl zieht und ihn verurteilt. Die Regierungen des Caligula und Claudius ziehen an uns vorüber, Nero wird Kaiser, er läfst seine Statue im Tempel von Jerusalem aufstellen und ruft dadurch einen Aufstand hervor. Alsdann läfst er von Seneca eine Kriegserklärung aufsetzen und um den Aufstand zu unterdrücken, fahren Vespasian und Titus übers Meer nach Jerusalem, die Matrosen singen dazu ein lustiges Lied. Vespasian belagert Jotopata. Während dessen begeht Nero in Rom die entsetzlichsten Greuel. Er will seiner Mutter den Leib aufschneiden lassen, um den Ort zu sehen, dem er entsprossen ist; als sein Lehrer Seneca ihn davon abbringen will, erinnert er sich der Prügel, die er als Knabe von ihm erdulden mufste und läfst ihn hinrichten. Die Operation an der Mutter vollzieht ein als Mediziner verkleideter Teufel, die mifsvergnügten Römer be-

Briançonnais (vgl. Mystère de S. André ed. Fazy. Aix. 1883 S. XIII) beziehen sich offenbar nicht auf ein weltliches Drama, wie dort behauptet wird, sondern auf unser Mysterium.

1) Vgl. Richard a. a. O. S. XX. Das folgende nach Petit II, 451 ff. und nach der ausführlichen Inhaltsangabe mit Proben bei L. Paris, Toiles peintes et tapisseries etc. S. 606—919.

auftragen den Gelehrten Boccaccio (Bocace) ein Libell gegen Nero zu schreiben und was des wunderlichen Zeuges mehr ist. Dann kommen die Regierungen des Galba, Otho und Vitellius in gedehnter und langweiliger Darstellung. Indes wird Jotopata erobert, es folgt die Belagerung und Eroberung Jerusalems mit Vorführung all der Greuel, von denen Josephus berichtet: die Mutter, die in der Hungersnot ihr eignes Kind verspeist,[1] die Römer, die den gefangenen Juden die Leiber aufschneiden, um nach Gold zu suchen.

Die Mysterien vom Antichrist und von den letzten Dingen scheinen in Frankreich nicht so beliebt gewesen zu sein, wie in Deutschland. Aus der Zeit vor 1550 ist keine Nachricht über die Aufführung eines solchen Mysteriums überliefert, doch existiert noch ein Textbruchstück aus dem 15. Jahrhundert, welches den dritten Tag eines Weltgerichtsspieles umfafst.[2] Auch hat sich in Frankreich aus der Zeit des ausgehenden Mittelalters neben den grofsen Mysterien nur eine sehr geringe Anzahl von kürzeren Spielen aus dem Oster- und Weihnachtscyklus erhalten: eines von der Geburt Jesu, eines vom Weltleben Maria Magdalenas[3] und eines, welches auf Grundlage der Dichtung Grebans den Paradiesesprozefs und Mariä Verkündigung darstellt. Seit 1494 haben wir mehrere Beispiele, dafs die Geschichte von Josephs Verkauf, seit 1505, dafs die Geschichte von Abrahams Opfer als besonderes Mysterium aufgeführt wurde. Gewifs legte man bei diesen Aufführungen öfters die entsprechenden Stücke aus dem Mysterium vom Alten Testament zu Grunde. Aus diesem Mysterium ist auch das Opfer Abrahams c. 1520, die Geschichte Josephs c. 1538 in besondern Ausgaben losgelöst worden, letztere mit Zusätzen, welche die Geschichte Josephs derjenigen Jesu möglichst ähnlich machen sollen, so giebt Judas dem Joseph einen Kufs, die Brüder schlagen ihn und speien ihm ins Gesicht.[4]

1) Dazu die Spielanweisung: Nota que Marie embroche son enfant en une broche et fait du feu pour le rostir comme ung cochon.

2) Vgl. Petit II, 460.

3) Vgl. Petit, Répertoire No. 43.

4) Viel Test. II, 373 ff.

Auf dem provenzalischen Sprachgebiete giebt es aus dieser Epoche keinen einzigen Passionstext, wenn auch dort mehrere Aufführungen sicher bezeugt sind; die erste darunter fand 1425 in St. Flour statt und dauerte drei Tage, vom 10. bis 12. Juni.[1] Von einer provenzalischen Mysterienhandschrift, die etwa im Jahre 1470 angefertigt wurde, war schon S. 174 die Rede; wir sahen, dafs dies der einzige aus Frankreich stammende Text ist, der die ganze Weltgeschichte umfafst und dafs er vermutlich zur Aufführung bei einer Prozession bestimmt war. Von den ‚Estorias', aus denen dieser Text ursprünglich bestand, sind leider mehrere, darunter auch die Passion, verloren gegangen. Unter den Personen, die hier auftreten sollten, wird eine als ‚Botadieu' bezeichnet, vermutlich der ewige Jude Butadeus,[2] der sonst nirgends in den geistlichen Spielen des Mittelalters erscheint. Nach den bekannt gewordenen Proben zu urteilen, ist der dichterische Wert sehr gering. Das erste Stück (Adam und Eva) hat Thomas vollständig mitgeteilt. Auch hier mufs der Vergleich mit dem anglonormannischen Drama sehr zu Ungunsten der neuen Bearbeitung ausfallen. Merkwürdig ist, wie bei der Ausgiefsung des heiligen Geistes die Vertreter der verschiedenen Völkerschaften in ihren Sprachen reden, das angebliche Phrygisch ist ein verdorbenes Spanisch, der Araber sagt Alpha, bita, dama, omegua. Wie in andern Mysterien, so erscheint auch hier der Erlösungstod als das Ergebnis eines allegorischen Prozesses, nur dafs dieser Prozefs hier eine völlig andere Form angenommen hat. Vor dem Gerichtshofe des Naturgesetzes, dessen Vorsitzender Adam ist, macht die menschliche Natur ihr Recht geltend, durch den Opfertod Jesu erlöst zu werden. Als ihr Rechtsbeistand erscheint Caritas, während Jesus durch Innocentia vertreten ist. Da Maria im Namen ihres Sohnes appelliert, wiederholt sich der Prozefs noch zweimal, zuerst vor dem Tribunal des Gesetzes der Schrift, dann vor dem Tribunal des Gesetzes der Gnade, doch wird der erste Urteilsspruch bestätigt und Maria wird von ‚Bonne Patience' und Jesus getröstet.

1) Romania 21, 426. Bei dem Charfreitagsspiel in Bordeaux 1503 (vgl. Minier S. 12) handelt es sich wohl um eine Marienklage.

2) Vgl. G. Paris, Romania 18, 195.

Es scheint, dafs ein ähnlicher Prozefs schon vor der Niederschrift unseres Mysteriums als ein besonderes Stück in Rodez 1440 aufgeführt wurde.[1] Aufser dem erwähnten Texte ist blofs noch ein kurzes Fragment aus einer provenzalischen Passion erhalten, die vermutlich i. J. 1510 aufgeführt wurde.[2]

Ein charakteristisches Merkmal der dramatischen Litteratur Frankreichs im Mittelalter ist die Bevorzugung der Heiligenlegende. Wenn wir von den Dramen absehen, welche die Apostelgeschichte in ihrer Gesamtheit oder die Himmelfahrt Mariä oder die Zerstörung Jerusalems behandeln, so haben sich aus der Zeit von 1400—1510 34 nordfranzösische[3] und 5 südfranzösische Dramatisierungen von Heiligenlegenden erhalten. Aufserdem können wir aus den gelegentlich erwähnten Titeln schliefsen, dafs noch 35 andere Heiligenlegenden dramatisch behandelt wurden; wenn ein Titel mehrmals und in verschiedenen Städten erwähnt wird, dann mufs man immer mit der Möglichkeit rechnen, dafs es sich um mehrere verschiedene Dramen handelt. Dazu kommen noch Dramatisierungen eines S. Nikolausmirakels, eines S. Jakobsmirakels und eines Hostienmirakels.

Durch diese Legenden erhielt die französische Mysterienbühne eine ungemeine Fülle und Mannigfaltigkeit des Stoffes. Doch war bei der Wahl des Titelhelden nicht etwa das gröfsere oder geringere dramatische Interesse seiner Lebensgeschichte mafsgebend. Die Wahl hing vielmehr davon ab, wer gerade der Schutzpatron der betreffenden Stadt, Landschaft oder Zunft war. Diese Stücke erhalten einen eigentümlichen Reiz, wenn wir uns vergegenwärtigen, mit welch lebendiger persönlicher Anteilnahme die dichtgedrängten Zuschauer auf dem Marktplatze sich das Leben und die Thaten ihres Schutzpatrons vorführen

---

1) Vgl. Petit II, 15 und Thomas a. a. O. Verwandt mit dieser Scene ist eine Scene, die im 16. Jahrh. in Aversa aufgeführt wurde; eine Inhaltsangabe bei d'Ancona I, 351 ff. Über eine ähnliche Scene im Mysterium von Revello s. u.

2) Abgedruckt Petit II, 99.

3) Aufser den bei Petit aufgezählten noch das Mystère des Trois Doms 1509.

liefsen, zu dessen Verherrlichung die Stadtväter das umfangreiche Machwerk bei irgend einem litterarisch angehauchten geistlichen Herrn bestellt und nach langem Hin- und Herdeliberieren zur Belohnung des Poeten und zur würdigen Inscenierung, nicht minder zur Anfeuchtung der Kehlen der darstellenden Künstler einen oft sehr tiefen Griff in den Stadtsäckel gethan hatten.[1] Die Gebeine, die in der Kirche in einem gold- und edelsteingeschmückten Behälter schlummerten, schienen ein neues Leben zu gewinnen, wenn der Heilige leibhaftig auf der Bühne erschien und alle seine grofsen Thaten und Wunder vor den Augen der Gemeinde verrichtete, wenn er den tyrannischen heidnischen Königen und den grotesken Teufelsgestalten mutig Trotz bot, bis dann endlich aus dem von Martern und Wunden zerfleischten Leibe die Seele von Engeln in das schön geschmückte Paradies zum Thronsitz des Herrn hinaufgetragen wurde. In mehreren dieser Stücke wird die lokalpatriotische Freude noch gesteigert durch einen Anhang, der vorführt, wie die Reliquien feierlich in die Stadt gebracht wurden und was für Wunder sich dabei ereigneten. Da erschien die Vaterstadt selber als Schauplatz der Handlung; die Namen von Strafsen und Häusern und von alteingesessenen Familien wurden auf der Bühne laut.

Der Kunststil ist in diesen Stücken derselbe, wie in den biblischen Dramen; es herrscht im wesentlichen die nämliche sklavische Abhängigkeit von der Überlieferung. Gewöhnlich ist der Hergang der, dafs irgend ein heidnischer Tyrann von den Teufeln angestachelt wird, alle erdenklichen Martern über die Christen zu verhängen und dafs der Heilige, von Engeln gestärkt und getröstet, den Märtyrertod über sich ergehen läfst. Die Folterqualen sind hier meist noch raffinierter und werden noch mehr in die Länge gezogen, als in den Passionsspielen. In dem fünftägigen Mysterium von der heiligen Barbara beginnen die Martern am dritten Tage, sie füllen dann den ganzen vierten Tag aus und erstrecken sich bis in den fünften hinein; die Märtyrerin wird auf spitze Kieselsteine gelegt und

1) Besonders charakteristisch sind die Verhandlungen in Seurre 1496 (S. Martin) und in Romans 1509 (Trois Doms).

mit schweren Hämmern geschlagen, die Brüste werden ihr abgeschnitten, ihr Leib wird mit eisernen Kämmen zerfleischt, sie wird in einem Fasse herumgerollt, das innen mit spitzen Nägeln besetzt ist; sie übersteht aber das alles und noch mehr durch göttliche Hülfe, bis ihr endlich der eigene Vater das Haupt abschlägt. Auch in vielen andern Mysterien dieser Art wird das Martyrium so dargestellt, daſs der Heilige durch göttliche Veranstaltung keinen Schmerz empfindet. Im Mysterium von S. Quintinus z. B. bittet Maria während einer Marterscene den Herrn, er möge den Heiligen unempfindlich machen; der Engel Raphael wird herniedergeschickt, um ihm übernatürliche Kraft einzuflöſsen. Es sind dies also Schaustellungen, bei denen das eigentliche Mitgefühl des Zuschauers wegfällt, während die Marterscenen der Passionsspiele bei all ihrer barbarischen Ausführlichkeit doch den Vorzug haben, den Zuschauer in eine heftige Erregung zu versetzen.

Somit zeigt sich in diesen Stücken trotz der Mannigfaltigkeit des Inhaltes doch auch eine groſse Gleichförmigkeit im Gange der Handlung und in den Motiven. Wenn im Jahre 1521 in Romans ein Dichter sich das Manuskript des Mysteriums von den drei Doms borgte, um es bei Abfassung eines Mysteriums vom heiligen Ignatius zu benützen,[1] so war das gewiſs kein vereinzelter Vorgang.

Auch die Schilderung der Charaktere ist sehr gleichförmig. Die Schwierigkeit, einen Heiligen mit lebensvoller Charakteristik vorzuführen, wurde ja von den Theoretikern des Dramas schon häufig betont. Lessing bemerkt zwar (Dramaturgie St. II), daſs ein Genie doch vielleicht diese Schwierigkeit in der Praxis überwinden könne, aber nach allem, was wir von den Mysteriendichtern wissen, waren sie am wenigsten die Leute dazu. Am deutlichsten zeigt sich dies, wenn mehrere Heilige zugleich in einem Mysterium auftreten. So hat man schon bei dem Mysterium von Crispinus und Crispinianus mit Recht darauf hingewiesen, daſs der Dichter es gar nicht verstanden habe, die Charaktere der beiden auseinander zu halten; in der That gleichen sie einander wie Rosenkranz und Güldenstern.

1) Mystère des Trois Doms. S. CXI.

Eine chronologische Vorführung des französischen Heiligendramas im späteren Mittelalter ist unmöglich, in den meisten Fällen haben wir keine bestimmten Anhaltspunkte für die Datierung; doch können wir erkennen, dafs auch auf diesem Gebiete das Streben nach längerer Ausdehnung und reicherer Inscenierung im Laufe der Zeit mehr und mehr zunahm. Bei einigen Dramen aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts zeigt sich noch der Zusammenhang mit den Traditionen des vorhergehenden Zeitraums. Schon im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert war ja die Neigung zum Legendendrama hervorgetreten. In der Sammlung der Marienmirakel aus dem vierzehnten Jahrhundert befinden sich Legendendramen, z. B. die von S. Pantaleon und S. Valentin, die schon viele charakteristische Züge des späteren Legendendramas aufweisen. Andrerseits sind mehrere von den älteren Heiligendramen des 15. Jahrhunderts mit den Marienmirakeln nahe verwandt. Das Drama von Crispinus und Crispinianus hat noch die Eigentümlichkeit, dafs jede Rede mit einer Zeile von vier Silben endigt, ebenso tritt Maria ganz wie in den Mirakeln als Vermittlerin zwischen den Menschen und ihrem Sohne auf und durchkreuzt die Pläne der Teufel, welche auch hier mit ihrem Ärger über die ‚rousse Marion‘ nicht zurückhalten. Das nämliche gilt von den Mysterien der Handschrift von Ste. Geneviève; die eigentümliche metrische Form findet sich hier im Mysterium von S. Fiacrius, die Intervention Marias ist sehr ausführlich dargestellt im fünften Genovefaspiel. Merkwürdig ist auch ein urkundliches Zeugnis für die Aufführung eines Spieles vom heiligen Machutius (Maclovius) in Bar-sur-Aube 1408. Es scheint, dafs der Text teils in lateinischer Sprache, teils in der Volkssprache abgefafst war,[1] wie das ja in Deutschland häufig vorkam, während in den erhaltenen französischen Texten das Lateinische fast gänzlich zurücktritt.

Nach der obigen allgemeinen Charakteristik wird sich eine Besprechung der einzelnen Spiele für unsere Zwecke kaum

1) So müssen doch wohl die Worte in dem bischöflichen Dekret ‚lingua latina et materna‘ aufgefafst werden. (Bibl. de l'école des chartes, Ser. I t. 3, 450). Petit II, 8 versteht die Stelle anders: l'évêque permettait l'usage du latin ou du français.

verlohnen. Doch sei auf einige Mysterien hingewiesen, in welchen der lokalpatriotische Zug besonders lebendig hervortritt.

Die alte Sammlung von Ste. Geneviève führt uns zwei Heilige vor, die mit der Geschichte der Stadt Paris eng verknüpft sind, S. Genovefa und S. Dionysius. Doch zeigt sich auch hier, daſs in dieser Sammlung die Mysteriendichtung noch nicht ihre letzte, volle Entfaltung erreicht hat; beide Dramen setzen keinen so umfassenden Schauplatz und keine so gewaltige Personenzahl voraus. Namentlich in dem Mysterium von S. Genovefa ziehen die scharf abgegrenzten Scenen wie in einer Zauberlaterne an uns vorüber; sie sind auch durch besondere Überschriften bezeichnet: Wie die Mutter der heiligen Genovefa blind ward, nachdem sie ihr Kind geschlagen hatte, und wie Gott ihr das Augenlicht wiedergab, wie die heilige Genovefa die Dienerin der heiligen Celine heilte, wie auf ihre Bitten hin Gott die Stadt Paris beschützte, die die Hunnen zerstören wollten (die Hunnen selbst treten nicht auf; keine groſsen Kampfscenen wie in andern Mysterien). Die Heilige steht im Mittelpunkte, die meisten der übrigen Personen haben keinen festen Standort auf der Bühne; sie treten nur einmal auf und dann folgt die Anweisung, „hierauf kann er gehen, wohin er will.“ Was die Gabe realistischer Schilderung betrifft, wird der Verfasser kaum von einem andern Mysteriendichter übertroffen, doch weiſs er mit dieser Gabe Maſs zu halten und verwendet sie nur, um die Lichtgestalt der Heiligen desto reiner und heller hervortreten zu lassen. So in einer Scene, in welcher Genovefa einen Diener gegen allzu harte Bestrafung durch seinen Herrn, einen Bürger von Orleans in Schutz nimmt. Vortrefflich ist geschildert, wie der Philister die gottbegeisterte Jungfrau erst verwundert anhört, dann aber grob abweist. Erst als er hierauf von schwerer Krankheit befallen wird, erweicht sich sein Sinn, aber nun ermahnt die Heilige auch den Diener in schöner eindringlicher Rede, er solle in Zukunft seine Pflichten besser erfüllen. Einmal wird aber auch die Heilige zu flammenden Zornesworten hingerissen: als ihr eine heuchlerische Nonne entgegentritt, von der sie durch göttliche Eingebung weiſs, daſs sie das Keuschheitsgebot verletzt hat. Offenbar sollte uns das Stück ursprünglich bis zum seligen

Ende der Heiligen führen; in der Handschrift bricht es plötzlich und unvermittelt ab. Die letzte Scene schildert, wie ein altes Weib die Schuhe Genovefas stiehlt und zur Strafe erblindet; die Heilige giebt ihr das Augenlicht wieder und schickt sie zur Beichte, wobei sich denn herausstellt, dafs die Alte eine sehr stürmische Vergangenheit hinter sich hat. Der Dichter hat wohl mit der Pariser Universität in Verbindung gestanden; die Bitte Genovefas um Errettung der Stadt erscheint den Heiligen im Himmel besonders deshalb der Erfüllung würdig, weil Paris berufen sei, einst der Sitz der glaubensstarken Lehranstalt zu werden. In dem Mysterium vom heiligen Dionysius sind vor allem die Scenen bemerkenswert, in denen der Heilige den verwunderten und ungläubigen Parisern den neuen Glauben predigt. Namentlich die Dreieinigkeit will ihnen nicht einleuchten und Dionysius sagt selber: Cest article est perilleus A qui a le cuer orgueilleus. Seine Martern werden durch keine Dazwischenkunft der Engel gemildert, doch findet er die Kraft, sich auch mitten unter den Qualen mit einer ernsten und würdigen Anrede an die Zuschauer zu wenden.

Aus späterer Zeit stammen die Mysterien vom heiligen Clemens von Metz, vom heiligen Desiderius (Didier) von Langres[1] und vom heiligen Quintinus, dem Schutzpatrone der nach ihm benannten Stadt St. Quentin. Letzteres Mysterium ist auch interessant wegen des häufigen Wechsels der Versformen, die manchmal zur Überkünstelung führt, manchmal aber auch mit Geschick der wechselnden Stimmung angepafst ist.[2] So gleich zu Anfang, als Quintinus, der Sohn des römischen Senators Zeno zur Welt kommt. Die frohe Mutter begrüfst ihn: O très doulce géniture Tu es mon cuer ma plaisance Mon soulas et mon aisance En naissance, — Déificque pourtraicture. Fils, il faut que je te baise Que je t'embrace à mon aise, Et appaise. — De ma doulce mamilette Il fault que ton cry solaise Que je te baigne et solaise Et complaise; — Que je te porte et allette En ta bousche vermillette Qui me

1) Vgl. die geistvolle Inhaltsangabe bei Petit I, 231 ff.

2) Das folgende nach der ausführlichen Inhaltsangabe mit Proben von Fleury in Didrons Annales archéologiques 1856.

rit et si souriette Tant doulcette. Später wird der kleine Quintinus dem Lehrer Cato übergeben. Der aufgeweckte Junge setzt ihn durch verfängliche Fragen über die Natur der Götter in Verlegenheit, so dafs Cato bald im Unterrichte eine Pause eintreten läfst und den Schülern gestattet in der Stadt zu spazieren. Sie kommen an eine christliche Kirche, wo gerade der Papst predigt; die Weisheit, die sie hier hören, reizt ihre Neugier, es ist etwas ganz anderes als die Lehren Catos. Nach der Predigt nähern sie sich dem Papste, er weifs ihnen die letzten Zweifel zu nehmen, sie empfangen die Taufe und ohne Abschied von den Eltern zu nehmen zieht Quintinus sogleich mit elf Genossen nach Frankreich, um dort die neue Lehre zu verbreiten. Nun wechselt der Schauplatz der Handlung fortwährend und zeigt uns in den einzelnen französischen Städten die Wirksamkeit der Missionäre und die Greuel der Diokletianischen Christenverfolgung; von Zeit zu Zeit werden wir auch nach Rom versetzt und sind dort Zeugen der Wut des Kaisers und der Verzweiflung der Eltern, die die Stütze ihrer alten Tage verloren haben.

Das anonyme Mysterium vom heiligen Martin von Tours ist wegen der komischen Zuthaten bemerkenswert. Das herkömmliche Motiv der burlesken Vorführung körperlicher Gebrechen wird hier bei der feierlichen Bestattung des Heiligen in eigentümlicher Weise verwendet. Da die Leiche eine wunderbare Heilkraft besitzt, geraten zwei Bettler, die am Wege sitzen, ein Blinder und ein Lahmer, in die gröfste Angst, sie könnten beim Vorüberzuge des Kondukts wider ihren Willen genesen, dann wäre es aus mit der Bettelei und sie müfsten wieder arbeiten. Sie wissen aber nicht, wie sie der Gefahr entfliehen sollen. Da kommt ihnen ein rettender Gedanke. Wie in der bekannten Fabel nimmt der Blinde den Lahmen auf seine Schultern und dieser giebt ihm an, welche Richtung er einzuschlagen habe. Aber trotzdem kommt die Leiche an ihnen vorüber, auf einmal kann der Blinde sehen und der Lahme laufen und die Dankbarkeit für das Wunder überwiegt schliefslich den Ärger über die mifslungene Flucht.

Es hat sich aber doch gefügt, dafs auch einige von den Legenden dramatisiert wurden, die sich durch ihren schönen

und sinnvollen Inhalt von der grofsen Masse abheben und etwas von dem Werte dieser Erzählungen hat sich auch den dramatischen Bearbeitungen trotz ihrem mechanischen Grundcharakter mitgeteilt. Dahin gehört die Legende von Barlaam und Josaphat, die der gute König René († 1480) durch einen seiner Beamten, Jean le Prieur bearbeiten liefs.[1] Es ist dies wohl der einzige Fall, wo wir annehmen dürfen, dafs die Dramatisierung nicht durch die Rücksicht auf den Kultus des Heiligen, sondern durch das Interesse an dem Erzählungsstoff der Legende veranlafst wurde. Als eines der merkwürdigsten Stücke der mittelalterlichen Mysterienlitteratur hat man mit Recht eine Scene hervorgehoben, wo der schlichte und einfache Stil der mittelalterlichen dramatischen Kunst ganz dazu angethan ist, den Tiefsinn der orientalischen Legende zu ergreifendem Ausdruck zu bringen.[2] König Advenir läfst seinen Sohn Josaphat in der Einsamkeit erziehen und alle Eindrücke des menschlichen Elends von ihm fernhalten. Da begegnet ihm zufällig bei einem Spaziergange ein Aussätziger. Die Hofleute wollen ihn verjagen, doch Josaphat tritt an ihn heran und befragt ihn über seinen jammervollen Zustand. Dann kommt ein Bettler und ein gebrechlicher Greis und wir sehen vor uns, wie in dem Gemüte des jungen Fürstensohnes die neuen Eindrücke Wurzel fassen. Das ältere Mysterium vom heiligen Ludwig ist bemerkenswert, weil hier die Vorführung grofser vaterländischer Ereignisse an die Stelle der kleinen lokalpatriotischen Interessen tritt: zuerst die Hochzeit des Königs, die mit Bankett und Tanz auf der Bühne gefeiert wird, sodann der Kampf und Sieg des Königs gegen die Engländer, wobei die Engländer ein wunderliches Französisch radebrechen, ferner der Kreuzzug, bei welchem der lustige Hofkoch Triboulet Abwechselung in die grofsen Weltbegebenheiten bringt, endlich der Tod des Königs; er richtet noch schöne, herzliche Worte der Ermahnung an den Thronfolger; Gott im Himmel befiehlt den Engeln, auf die Erde herabzusteigen und die Seele in Empfang zu

1) Vgl. die Stelle aus dem Prolog Parfait II, 212.

2) Abgedruckt bei Petit I. 299 ff.

nehmen. Auch das Mysterium von S. Bernhard von Menthon,[1] dem Stifter des berühmten Klosters in den Alpen interessiert durch seinen eigentümlichen Inhalt. Zu Anfang wird in einer Reihe von Scenen vorgeführt, wie Bernhards Vater, ein savoyardischer Edelmann seine Verwandten zu sich beruft, um mit ihnen über die Vermählung des Sohnes zu beraten; die Verwandten begeben sich als Brautwerber mit Bernhard zu dem edeln Herrn von Miolan, der nach einer kurzen Besprechung mit Gemahlin und Tochter den Antrag freundlich annimmt, so dafs die Abgesandten mit einem guten Bescheide zurückkehren können. Durch alle diese Scenen weht ein Geist behaglicher patriarchalischer Häuslichkeit; natürlich hat auch der Dichter dafür gesorgt, dafs die Darsteller bei dem vielen Hin- und Herwandern zwischen den adeligen Stammsitzen jedesmal mit einem guten Trunke bewillkommt werden. Dem jungen Bernhard steht der Sinn freilich mehr nach dem geistlichen Leben; sehr hübsch ist dargestellt, wie dem Vater das beschauliche Wesen seines Sohnes und seine Neigung zu den Büchern nicht behagt, wie ihm vor der Brautwerbung anstatt des langen Gelehrtenhabits ein kurzes Gewand angelegt wird und er das Schreibzeug in seinem Gürtel mit einem Dolche vertauschen mufs. Doch auch nach der Verlobung zieht es ihn zum geistlichen Berufe. Er entflieht in der Nacht vor der Hochzeit, der Hausmeister, der ihm ein Morgenständchen bringt, findet das Zimmer leer, grofse Verlegenheit des Vaters, hierauf grofse Empörung im Hause des Herrn von Miolan, der den Schimpf blutig rächen will, doch macht die Braut dem Streite ein Ende, indem sie in ein Nonnenkloster eintritt. Bernhard ist indes nach Aosta geflohen. Dort ist man sehr beunruhigt, weil auf dem Mont Joux der Götze Jupiter mit einer Schar von Teufeln sein Unwesen treibt; sie rauben jeden zehnten Wanderer, der vorüberzieht, um ihn dann zu braten und zu verspeisen. Im weitern wird nun geschildert, wie Bernhard in den geistlichen Stand aufgenommen wird, wie er dann den Spuk bannt und auf dem Berge ein Kloster errichtet; dann folgt noch sein

1) Ed. Lecoy de la Marche. Paris 1889 (für die Société des anciens textes français).

erbauliches Ende und die wunderbaren Heilungen an seiner Bahre. Unter anderm erhält auch ein Blinder sein Augenlicht wieder; als nun sein Führer von ihm den rückständigen Lohn verlangt, erwidert er: „Was willst du denn; ich habe dich in meinem Leben nicht gesehen; ich weiſs nicht, wer du bist" und nun muſs der Führer sich erst in einer Prügelscene sein Recht erkämpfen. Der Verfasser ist offenbar ein Klostergeistlicher; er hebt in seinen Schluſsworten die segensreiche Wirksamkeit des Hospizes hervor und fordert zu milden Beiträgen auf. Also wiederum ein Stück, das ganz auf eine lokale Wirkung berechnet ist; merkwürdig ist es indes, daſs es französisch abgefaſst ist und nicht im Dialekte der Gegend, wo es entstand. Die Familienscenen sind das schönste darin, daneben sind viele Scenen in der gangbaren Manier aus der Legende mechanisch übertragen. Manchmal geht auch dem Dichter der dramatische Atem aus und er läſst einen Teil der Begebenheiten von dem Leiter des Spiels (meneur du jeu) in Ansprachen an das Publikum vortragen, die indes immer noch erträglicher sind, als die faden Späſse in den Monologen der Narren.

Auch sonst wären noch einzelne hübsche und originelle Stellen aus dieser überreichen Litteratur hervorzuheben. So die Scene, wo die heilige Barbara ihre heidnischen Lehrer durch kluge Fragen in Verwirrung bringt,[1] ferner eine Scene aus dem Spiel von S. Fiacrius, der ebenso wie Bernhard von Menthon zum ehelichen Leben gezwungen werden soll, nur daſs hier die Braut mit naiver Begehrlichkeit den enthaltsamen Bräutigam anlocken will, der von einer allegorischen Gestalt, Force de courage, in seinem Widerstande unterstützt wird.[2]

Aus dem provenzalischen Sprachgebiet haben sich fünf dramatische Heiligenleben erhalten, die aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten und dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts stammen: Peter und Paul, Antonius, Andreas, Pontius und Eustachius. Sie alle gehören in eine und dieselbe Landschaft, die Dauphiné und sind erst in den letzten Jahren ans Licht

1) Parfait II, 15.
2) Petit II, 514.

gezogen worden.[1] In Bezug auf dichterischen Wert erheben sie sich in keiner Weise über das Durchschnittsmaſs, obgleich eine der dargestellten Begebenheiten, die Geschichte des heiligen Eustachius wohl den schönsten und dankbarsten dramatischen Stoff enthält, den die gesamte Legendenlitteratur darzubieten vermag. Die Schicksale des gottergebenen Helden, der durch ein widriges Geschick von der Gemahlin und den Kindern getrennt und dann nach schwerer Prüfungszeit durch eine wunderbare Fügung wieder mit ihnen vereinigt wird, ist den Deutschen durch Herders Darstellung bekannt. In das Mysterium ist von dem allen nur gerade so viel übergegangen, als sich bei der mechanischen Übertragung in die dramatische Kunstform von selbst ergab; nur an wenigen Stellen hebt sich der sprachliche Ausdruck, so wenn Eustachius, nachdem ihm die Kinder geraubt sind, den Himmel bittet, ihm Kraft zur Ertragung seines schweren Leides zu schenken, oder wenn er sich nach seiner Erhöhung von dem Hirten verabschiedet, der ihn in den Tagen des Unglücks aufgenommen hatte. Den Unglücksscenen geht hier, wie so oft, eine Beratung der Teufel voran, die sich gegen Eustachius verschwören, und als die Prüfungszeit vorüber ist, freut sich die Gemahlin des Eustachius in dem Gedanken, wie sich nun die Teufel ärgern würden. Der zweite Teil, der das Martyrium des Heiligen und seiner Familie darstellt, ist ganz nach der gewöhnlichen Schablone gearbeitet.

Auch der Verfasser des zweitägigen Mysteriums vom heiligen Pontius hält sich ziemlich genau an seine Vorlage. Er führt uns in die Zeiten des Kaisers Philippus Arabs, der nach der Legende von Pontius zum Christentum bekehrt worden sein soll. Das Stück zählt etwa 5500 Verse und umfaſst auch

1) Istoria Petri et Pauli, mystère en langue provençale du 15[me] siècle, ed. Guillaume, Paris 1887; Mystèro de S. Anthoni de Viennès, publié d'après une copie de 1503 par Guillaume, Paris 1884; S. Pontius in der Revue des langues romanes ser. 4 tom. 1 und 2, 1887 und 88 (auch besonders: Istorio de sanct Ponez ed. Guillaume, Paris 1888); die Moralitas Sancti Heustaoij (aufgeführt 1594) ebenda Ser. 3 tom. 7 (1883) S. 104 ff. (auch besonders: Mystère de S. Eustache, ed. Guillaume, Paris 1883). Über S. Andreas s. oben S. 266.

die Ereignisse vor der Geburt des Helden: wie der Mutter im Tempel des Jupiter prophezeit wird, welche Gefahr den Göttern von dem Kinde drohe, das sie unter dem Herzen trage, wie sie darauf mit dem Gedanken umgeht, die Frucht ihres Leibes zu vernichten, aber doch auf Bitten ihres Gemahls der Natur ihren Lauf läfst. Die Geburt des Heiligen wird indes „der Kürze wegen" hinter die Scene verlegt. Von den übrigen Mysterien verdient noch das vom heiligen Antonius Erwähnung, der auf der Bühne von den sieben Todsünden besucht und von den Teufeln gemifshandelt wird; interessant ist es, dafs man in der Scene von den Todsünden Beziehungen zu allegorischen Gemälden in verschiedenen Kirchen dieser Gegend hat finden wollen. Auch die Gestalt des spitzbübischen Maklers, durch dessen Vermittelung Antonius seine Güter verkauft, ehe er aus dem Weltleben scheidet, ist, wie es scheint, mit Rücksicht auf lokale Verhältnisse erfunden;[1] der Makler tritt nacheinander mit mehreren Käufern in Verbindung und läfst sich von ihnen Trinkgelder geben, um den Preis der Güter herabzudrücken.

Die Mirakel, die wir in der dramatischen Litteratur der vorhergehenden Epoche einen so breiten Raum einnehmen sahen, treten gegen Ende des Mittelalters in den Hintergrund, es sei denn, dafs man die Wunder hierher rechnen wollte, die sich in den Mysterien nach dem Tode der Heiligen ereignen. Französische Mirakelspiele im eigentlichen Sinne sind nur noch zwei zu erwähnen. Das eine gehört in die Gattung der Nikolausmirakel[2] und stellt dar, wie ein Jude einem Christen Geld borgt und der Christ die Verpflichtung ableugnet. Vermöge des wunderbaren Eingreifens des Heiligen kommt jedoch das gute Recht des Juden an den Tag und dieser nimmt dann auch den christlichen Glauben an.[3] Durch eine Anspielung auf den Advokaten Pathelin, der in einer berühmten Farce

1) Vgl. Guillaumes Ausg. S. LXIV ff., 180 ff.

2) Petit II, 541. Eine ‚Moralité' von S. Nikolaus, erhalten in einer Handschrift des 15. Jahrhunderts (vgl. Codici Ashburnhamiani I, Roma 1887 S. 63) scheint, nach dem Personenverzeichnifs zu urteilen, die Geschichte von dem geraubten Kinde zu enthalten. (S. oben S. 106.)

3) Vgl. noch Petit I. 253.

sich durch spitzbübische Künste einer Geldverpflichtung zu entziehen sucht, wird als Entstehungszeit unseres Stückes die zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts festgestellt. Das andere Stück behandelt ein Hostienwunder.[1] Eine Frau hat, von Not bedrängt, ihr Kleid einem Juden verpfändet und möchte es gerne für das Osterfest wieder haben. Der Jude willigt nur unter der Bedingung ein, daſs sie ihm eine Hostie stiehlt. Der weitere Verlauf: Durchstechung der Hostie, Herabflieſsen des Blutes, Entdeckung und Bestrafung der Schuldigen kehrt in ähnlicher Weise in allen diesen Geschichten wieder; die unsrige soll sich in Paris im dreizehnten Jahrhundert zugetragen haben. In provenzalischer Sprache giebt es noch ein Fragment eines Jakobsmirakels,[2] von dem sich eine vollständige Dramatisierung in italienischer Sprache erhalten hat (Sacr. Rappr. 3, 465). Ein Pilger, der zum Grabe des Heiligen wallfahrtet, widersteht im Wirtshause den Liebesanträgen einer Dienstmagd. Diese, um sich zu rächen, weiſs ihn in den Verdacht eines Diebstahls zu bringen, doch nimmt alles noch durch das wunderbare Eingreifen des Heiligen eine glückliche Wendung.

Auch den Engländern[3] war die Form der dramatischen Darstellung nicht fremd, die sich auf dem Festlande als die allgemein übliche eingebürgert hatte. Diese Form lag vermutlich dem Drama zu Grunde, das die Londoner Kleriker unter Richard II. aufführten; es begann mit der Erschaffung der Welt und umfaſste auſserdem auch noch die Geschichte der Passion Christi.[4] In Bassingburne bei Cambridge wurde 1511 am Margarethentage (20. Juli) ein Spiel vom heiligen Georg dargestellt und zwar auf einem festen Schauplatze, was

1) Petit II, 574.

2) Petit II, 564.

3) Zur Bibliographie vgl. Stoddard, References for Students of Miracle Plays and Mysteries. University of California, Library Bulletin No. 8. Berkely 1887. — Davidson, Studies in the English Mystery Plays (Yale University 1892) wurde mir erst unmittelbar vor Abschluſs meiner Arbeit zugänglich.

4) Nach Devons und Kelly a. a. O.; s. o. S. 164.

sich daraus ergiebt, dafs die Veranstalter ein umzäuntes Grundstück für die Aufführung mieteten.[1] Auch unter den erhaltenen Dramen befinden sich zwei — das Spiel von der heiligen Magdalena und das vom Hostienwunder — welche ohne Zweifel für die kontinentale Inscenierung eingerichtet waren. In der grofsen Mehrzahl der erhaltenen Texte und Aufführungsberichte tritt uns jedoch das Prozessionsdrama als die eigentliche nationale Form entgegen.

Der Unterschied in der Form bedingt natürlich auch tiefgreifende Unterschiede im Inhalte. Die Textdichter mufsten auf manche von den grofsen Wirkungen verzichten, die man leicht erreichen konnte, wenn eine Bühne aufgerichtet war, die die ganze Welt mit Himmel und Hölle umfafste. Das fortwährende Übergreifen der Geisterwelt auf den irdischen Schauplatz war hier ausgeschlossen, vor allem fehlte der teuflische Chor, der jeden Augenblick bereit war, zu einem komischen Intermezzo zu erscheinen. Auch mufsten die Dichter jedesmal den Gang der Handlung unterbrechen, wenn ein bewegliches Gerüst wegfuhr und dafür ein anderes herannahte. Jedesmal mufste alsdann die Ruhe wieder hergestellt und von neuem die Aufmerksamkeit der Menge erweckt werden, die sich in den Strafsen drängte. Das Amt des Ruhestifters wurde, wenn es irgend ging, einem Tyrannen übertragen, etwa dem Kindermörder Herodes oder dem Pilatus, die in groteskem Aufputz und säbelklirrend mit Droh- und Scheltworten den Ruhestörern Stillschweigen auferlegten. Auch waren oft Wiederholungen nötig, um den Faden der Handlung von neuem aufzunehmen. Andrerseits durften die Dichter nicht mit allzu bequemer Geschwätzigkeit sich gehen lassen und mufsten bedenken, dafs schon die Insassen eines anderen Wagens darauf warteten, wann sie mit ihrem Spiel beginnen könnten. Abgesehen von dem allen ist jedoch das wichtigste gemeinsame Merkmal der englischen Spiele, dafs wir hier weit mehr Ansätze zu einer lebendigen und eindringenden Charakteristik finden als anderwärts, vor allem bei den Tyrannen und den Hohenpriestern,

1) Vgl. die Mitteilungen aus den Rechnungsbüchern im Antiquary, Bd. VII (1883) S. 25 f.

sodann bei Kain und in höchst eigentümlicher Weise bei dem gutmütigen alten Joseph; aufserdem finden wir aber noch in dem einen Spiele diesen, in dem andern jenen Charakter mit selbständigen neuen Zügen ausgestattet. Man könnte versucht sein, dies damit in Zusammenhang zu bringen, dafs hier die einzelnen Figuren nicht als Staffage auf einem ungeheuren Schauplatze sich umherbewegten, dafs die Aufmerksamkeit sich ganz anders auf sie konzentrieren mufste, wenn sie, von der mühsam zurückgedrängten Menge umwogt, auf der Plattform des Wagens nebeneinander standen. Ob wir hier schon an die hochentwickelte Charakterisierungskunst der englischen Bühne im Zeitalter Shakespeares denken dürfen, das ist eine Frage, die uns später noch beschäftigen wird.

Von solchen englischen Prozessionsdramen sind uns drei vollständige oder beinahe vollständige Cyklen erhalten, die von York, Woodkirk und Chester; aus drei anderen Cyklen (Dublin, Norwich und Newcastle) besitzen wir noch die Spiele einzelner Zünfte; ein Spiel von Abraham und Isaak aus dem 15. Jahrhundert ist wohl gleichfalls als Bestandteil eines solchen Cyklus zu betrachten. Aufserdem sind vor kurzem drei einzelne Rollen aufgefunden worden, die des dritten Hirten, der dritten Maria am Grabe und des einen Jüngers von Emaus;[1] sie gehören zu einem verloren gegangenen Cyklus, vielleicht zu dem von Beverley in Northumberland, wo die Veranstaltung von Frohnleichnamsspielen seit 1407 bezeugt ist. Die Handschrift ist älter als alle übrigen, sie reicht in den Anfang des 15. Jahrhunderts zurück.

Keines der vorhandenen Kollektivmysterien trägt in der vorliegenden Gestalt einen einheitlichen Charakter. Wir können bei ihnen allen neben den älteren Bestandteilen spätere Zusätze, Auslassungen und Umstellungen konstatieren, auch zeigt sich in manchen Fällen, dafs ein Zunftspiel in zwei Teile getrennt oder zwei Spiele in eins zusammengezogen wurden.[2] Wenn man die Mysterien untereinander vergleicht, so ergeben

1) Ed. Skeat, Academy 1890. 4. Januar. Über Coventry s. u.

2) Vgl. Hohlfeld, d. altengl. Kollektiv-Mysterien usw. Anglia 11, 219 ff.

sich Übereinstimmungen in Bezug auf ganze Spiele und auf einzelne Strophen; schon in den ältesten Bruchstücken findet sich eine Strophe, die im Yorker Cyklus wiederkehrt. Nichtsdestoweniger hat jeder Cyklus seine besonderen Eigenthümlichkeiten und seinen ausgeprägten Charakter.

Der Cyklus von York[1] ist besonders reich an Zügen, welche beweisen, dafs der Dichter den Stoff nicht blofs durch die Brille der Tradition ansah, sondern dafs er daneben auch bestrebt war, ihn mit selbständiger Phantasie zu beleben. Dies zeigt sich namentlich in den Scenen von der Geburt und Kindheit Jesu, wo uns vorgeführt wird, wie der alte Joseph in der überfüllten Stadt Bethlehem den halbverfallenen Stall ausfindig macht und dann weggeht, um Feuer und Licht zu besorgen, wie Maria das Kind bettet und einhüllt so gut sie kann, wie in ihrer Fürsorge die Mutterliebe und die Ehrfurcht vor dem göttlichen Wesen vereint sind. Joseph sieht bei seiner Rückkehr einen Lichtschimmer durch den Stall verbreitet, er bemerkt, wie die Tiere sich an das Kind herandrängen, um es mit ihrem warmen Atem vor dem Froste zu schützen. Doch auch hier lassen einige gelehrte und spitzfindige Wendungen eine völlig reine Freude nicht aufkommen, so wenn Maria das Kind mit der stereotypen Wendung „mein Vater und mein Sohn“ begrüfst, oder wenn sie auseinandersetzt, dafs die Prophezeiung Bileams sich auf ihren Sohn beziehen müsse. Origineller noch ist die Scene, wie Joseph und Maria ihren Sohn suchen. Erst beruhigt Joseph die ängstliche Mutter; dann aber, als sie den Sohn im Tempel unter den Schriftgelehrten finden, wagt er sich nicht heran und ermuntert Maria, gegenüber den vornehmen Herren in den schönen Pelzröcken das Wort zu ergreifen.

Vor allen Dingen ist aber das Mysterium von York bemerkenswert durch die vielen selbständigen Züge in der Darstellung der Passion. Judas macht sein verräterisches Anerbieten, als gerade Annas und Kaiphas sich bei Pilatus befinden, um über Jesus Beschwerde zu führen. Der Pförtner will den Kerl mit dem unheimlichen Gesichte anfangs nicht hereinlassen; als er dann sein Anliegen vorbringt, ist das zwar den

1) York Plays. ed. L. Toulmin Smith, Oxford 1885.

hohen Herren sehr willkommen, sie können aber doch ihren Abscheu vor dem Verräter nicht verhehlen. Er bekommt sein Geld und wird mit den Soldaten fortgeschickt. Dann folgt das Abendmahl und die Gefangennahme und darauf wird im neunundzwanzigsten, dreifsigsten und einunddreifsigsten Spiel dargestellt, wie Jesus in der Nacht und am frühen Morgen von Kaiphas, Pilatus und Herodes verhört wird. Natürlich beginnt jedes dieser Spiele mit einem Monolog, in welchem der grofse Herr seinen Glanz und seine Macht rühmt und das Publikum zur Ruhe verweist. Nach einiger Zeit jedoch erklärt jedesmal der betreffende Tyrann, er wolle sich zur Ruhe begeben und der Dichter ist dann jedesmal so gefällig, dem darstellenden Künstler — ohne Zweifel auf Kosten der Zunft — einen Schlaftrunk zu bewilligen. Dem Kaiphas leistet beim Trunk sein Amtsgenosse Annas Gesellschaft, dem Pilatus seine Gemahlin und deren Dienerin. Die Gemahlin stellt sich dem Publikum vor und läfst ihre Schönheit und reiche Kleidung bewundern, da erscheint zu ihrem grofsen Leidwesen der Gerichtsdiener, um sie nach Hause zu begleiten, da Pilatus noch in der Nacht zu Gericht sitzen müsse. Der weitere Verlauf ist wieder in allen drei Scenen der gleiche: die Herren lassen sich zu Bette bringen[1] und ordentlich zudecken, aber ihr Schlaf wird bald durch die Soldaten gestört, die Jesum herbeiführen. In den Verhör- und Beratungsszenen begegnen uns manche ermüdende Wiederholungen, aber auch manche glückliche Einfälle. Zu dem ersten Verhör wird auch Annas herbeigerufen; er zeigt zuerst eine grimmige Freude, das wehrlose Opfer in seiner Gewalt zu haben, dann aber gerät er immer mehr in Wut über dessen vermeintliche Verstocktheit, er sagt: „man könnte ebenso gut in ein leeres Fafs reden“, ja er will sich sogar an Jesu vergreifen, doch Kaiphas hält ihn noch zurück. Nach dem zweiten Verhör bei Pilatus folgt das dritte bei Herodes, wobei auch dessen drei Söhne anwesend sind. Sie wollen mit Jesu ihren Spafs haben. Herodes redet ihn französisch an; als Jesus nichts antwortet, meinen die Umstehenden, er hätte Angst vor

1) Auch in Beverley gab es ein Pageant ‚Sleeping Pylate‘ vgl. Oliver, History and antiquities of Beverley 1829 S. 424 f.

der Herrlickeit des polternden Tyrannen. Schliefslich wissen sie nicht, was sie mit ihm anfangen sollen, sie ziehen ihm das Narrenkleid an und schicken ihn zu Pilatus zurück; Herodes legt sich wieder schlafen.

Indes wartet Pilatus mit den Hohenpriestern auf die Entscheidung des Königs (32. Spiel), natürlich verkürzen sie sich die Wartezeit durch einen guten Trunk. Doch gebietet Pilatus zunächst Ruhe und hebt diesmal in seinem Selbstlobe auch seine Schönheit hervor: die breite Stirn, die rothen Backen, die goldenen Haare und die glitzernden Augen. Da erscheint Judas, von Gewissensqualen gepeinigt und fleht die Herren an, sie möchten das Geld wieder nehmen und Jesum verschonen. Aber sie weisen den Verräter kalt zurück, auch als Judas sie immer inständiger anfleht, lassen sie sich nicht aus der Fassung bringen, sie hätten Jesum nun einmal gekauft und damit sei die Sache abgemacht. Da gerät Judas in Verzweiflung, er ruft Rache über sie, der Teufel möge sie zu Grunde richten, bis ihm endlich Kaiphas sagt, er solle sich packen, sonst werde er ihn lehren, wie man mit vornehmen Herren reden müsse. Judas wirft nun das Sündengeld hin und eilt hinweg, entschlossen durch Selbstmord sein Leben zu enden. Wenn man bedenkt, wie dürftig und unbeholfen diese Scenen von den meisten anderen Mysteriendichtern in sklavischem Anschlufs an den Bericht des Evangeliums in Reime gebracht sind, so mufs man umsomehr über den Unbekannten staunen, der bei aller Geschmacklosigkeit und Wunderlichkeit die unendlich oft behandelten Begebenheiten mit einer solchen dramatischen Anschauungskraft dargestellt hat. Auch die Beratung über den Ankauf des Blutackers (s. o. S. 186) ist hier in eigentümlicher Weise gestaltet. Nachdem sich Pilatus mit den Priestern über die Bestimmung des Geldes geeinigt hat, kommt ein Mann herein, der dreifsig Pence auf einen Acker geliehen haben möchte. Die Herren verlangen seine Besitzurkunde zur Einsicht; nachdem sie sie in Händen haben, verweigern sie die Herausgabe; worauf der Betrogene scheltend und fluchend abzieht.

Das darauf folgende Spiel der Ziegelbrenner (33) enthält die endgültige Verurteilung. Der Pilatus der Ziegelbrenner-

zunft mufs sich natürlich von neuem in einer bramarbasierenden Ansprache Gehör verschaffen. Beim Eintritt Jesu wird auch die Vereinigung der Fahnen aus dem Evangelium Nicodemi vorgeführt, ja Pilatus selbst wird durch eine unwiderstehliche Gewalt gezwungen, sich von seinem Sitze zu erheben, zur gröfsten Entrüstung der Hohenpriester. Doch spricht er endlich das Todesurteil aus.

Dem Spiele von York ist das von Woodkirk (Towneley Mysteries) nahe verwandt.[1] Es gehört gleichfalls in den Norden Englands und war vermutlich dazu bestimmt, auf den Jahrmärkten von Woodkirk von den Zünften der Stadt Wakefield und anderer Orte aus der Umgegend aufgeführt zu werden.[2] Dafs hier auf feststehenden Gerüsten längs des Prozessionsweges gespielt wurde, ergiebt sich aus dem Schlusse des zweiten Spieles. Dort sagt der Knecht Kains zu den Zuhörern: Alte und Junge, ehe ihr geht, sollt ihr alle denselben Segen haben etc.[3] Fünf Einzelspiele stimmen mit York im wesentlichen überein; die Abweichungen, soweit sich solche vorfinden, lassen die Fassung von York als die ursprünglichere erscheinen.[4] Auch zeigt sich im Gesamtcharakter insofern Übereinstimmung, als in beiden Mysterien durch selbständige und naturwüchsige Auffassung der Vorgänge eine kräftige populäre Wirkung erzielt wird. In den Towneley Mysteries spielt jedoch der derbe Humor eine weit gröfsere Rolle. So ist in das jüngste Gericht, das sonst mit dem entsprechenden Yorker Spiele übereinstimmt, der lustige Teufel Tutivillus eingedrungen, der häusliche Zwist in der Familie Noahs ist nirgends so eingehend und so drastisch geschildert wie hier, in den Hirtenscenen der heiligen Nacht übertrifft das Spiel von Woodkirk mit seinem komischen Intermezzo alle übrigen Mysterien. Am eigentümlichsten ist jedoch das zweite Spiel von Kain und Abel. Kain erscheint hier als ein hartherziger grober Bauer; sein Knecht, der gleich zu Anfange den Zuhörern in des Teufels

1) The Towneley Mysteries, ed. Stevenson (Surtees society) London 1836; vgl. Ebert, Jahrb. f. rom. Litt. I, 44 ff.

2) Ebert, S. 73.

3) Ebert, S. 66 s. o. S. 173.

4) Vgl. ten Brink, Gesch. d. engl. Litt. 2, 280, Hohlfeld a. a. O.

Namen Ruhe gebietet, steht ihm würdig zur Seite. Der Gesprächston ist von der unflätigsten Derbheit, fortwährend wiederholt sich die bekannte Aufforderung des Götz von Berlichingen. Daneben findet sich ein grofser Reichtum von urwüchsigen volkstümlichen Wendungen, der Kopf heifst „die Kugel unter dem Hut“, wenn Kain seinem Knechte eine Ohrfeige giebt, sagt er: „da hast du einen Pudding in deinen Topf“, wenn Abel ihm Ermahnungen erteilt, ruft er: „lafst die Gänse heraus, der Fuchs will predigen.“ Ein grofser Nachdruck wird darauf gelegt, dafs Kain sein Opfer widerwillig darbringt. Abel betrachtet die Opferung des Zehnten als eine fromme Pflicht, die ihm von den Eltern ans Herz gelegt wurde; Kain aber meint: „Ich brauche Gott nicht zu opfern, er hat mir noch keinen Heller geborgt.“ Man hat geglaubt, dafs die Derbheit in den Mysterien von Woodkirk durch die Rücksicht auf die gröfstenteils ländliche Zuhörerschaft zu erklären sei. Wenn man die Derbheiten berücksichtigt, die auch sonst in den Mysterien vorkommen, so wird man diese Schlufsfolgerung kaum für berechtigt halten. Aber jedenfalls wird in dem Spiele von Kain die erhabene sittliche Pflicht der Zahlung des Zehnten[1] mit einer Deutlichkeit gepredigt, die auch dem gröbsten Bauernverstande einleuchten mufs. Kain erscheint als das abschreckende Beispiel eines geizigen Bauersmannes, der sich dieser Pflicht entziehen will. Trefflich ist geschildert, wie er aus der Herde sechzehn Schafe zum Opfer auswählt und wie ihm bei dieser Arbeit immer schwerer ums Herz wird; endlich giebt er statt sechzehn blofs zwei. Und als er nach der schlechten Aufnahme seines Opfers flucht und schimpft, tritt Gott selber herzu und sagt, er werde das Opfer genau dementsprechend belohnen, ob Kain den Zehnten richtig oder falsch abliefere. Nach dieser lang ausgesponnenen Scene wird der Brudermord ganz kurz, fast wie etwas Nebensächliches behandelt. Die Gestalt des alten Joseph ist auch hier mit ausgesprochener Vorliebe geschildert. Neu ist ein Zug in dem Spiele von der Flucht nach Ägypten; nachdem Joseph vom Engel den Befehl zur Flucht erhalten hat, beschwert er sich, was für Scherereien

1) S. o. S. 134, 228.

ihm die Ehe bereite und warnt die jungen Leute im Publikum vor dem Heiraten. Der bramarbasierende Ton der Tyrannen ist hier vielleicht noch stärker aufgetragen, als anderwärts; auch Kaiser Augustus, der in einem Spiele auftritt und die Schätzung anordnet, erscheint ganz wie ein zweiter Herodes. Der Hohepriester Kaiphas wütet noch toller als Annas im Mysterium von York. Pilatus wird gar zu sehr zu einem ordinären Schuft herabgedrückt; in einem besonderen Spiele, dem Processus talentorum, kommen die Henkersknechte zu ihm und bitten ihn, zu entscheiden, wer den Rock des Gekreuzigten bekommen solle. Pilatus wird aus dem Bette geholt. Er will den Rock für sich selbst behalten. Nun entschliefst er sich, mit den Henkersknechten darum zu würfeln, aber trotzdem, dafs er nicht den höchsten Wurf hat, bestimmt er doch den Gewinner, ihm das Kleid abzutreten. Der Dichter dachte hier jedenfalls an die Version der Legende von Pilatus, in welcher sich dieser im Besitz des heiligen Rockes befindet. Daneben hat der Dichter seine Beobachtungsgabe doch auch für die Darstellung reinerer und schönerer Empfindungen verwertet, so in dem behaglichen Geplauder zwischen Maria und Elisabeth, da sie sich nach langer Zeit wiedersehen und auch in den Scenen, wo die Erhebung zu einem edleren Gefühlsausdrucke durch die Tradition bedingt war: die Mutter Gottes am Kreuzesstamme und die Opferung Isaaks.[1]

Gegenüber den Spielen von York und Woodkirk nehmen die von Chester eine gesonderte Stellung ein. Sie sind in fünf Handschriften überliefert, die aus der Zeit von 1592 bis 1607 stammen.[2] Über Aufführungen in Chester in der Epoche des ausgehenden Mittelalters haben wir keine sicher beglaubigten Nachrichten. Der Prolog, der das Spiel in seiner gegenwärtigen Gestalt eröffnet, rückt die Entstehung in die Zeit des John Arnway hinauf, der von 1268 bis 1276 Mayor von Chester war. Dies klingt in hohem Grade unwahrscheinlich.

1) Eine Übersetzung der letzteren Scene bei ten Brink 2, 268 ff.

2) Citiert nach d. Ausg. v. 1853 (Supplement to Dodsley's Old plays, vol. I). Vgl. Deimling, Textgestalt und Textkritik d. Chester Plays. Berl. Diss. 1890 S. 1—5.

Als Aufführungszeit wird dort nicht das Frohnleichnamsfest, sondern das Pfingstfest bezeichnet, doch wird ausdrücklich bemerkt, dafs jedes Einzelspiel auf einem besonderen fahrbaren Gerüste zur Darstellung kam. Aber es findet sich auch eine Angabe, nach welcher sich die Inscenierung in einem wesentlichen Punkte von derjenigen der früher erwähnten Spiele unterschied. Die Spiele von York wurden sämtlich an einem Tage hintereinander aufgeführt, ein gleiches dürfen wir auch für die Spiele von Woodkirk voraussetzen. Die Spiele von Chester hingegen dauerten nach Angabe des Prologes drei Tage; dem entspricht es auch, dafs am Ende der Spiele, die das alte Testament behandeln, die Zuschauer aufgefordert werden, am folgenden Tage wiederzukommen. Jedenfalls liegt dies nicht im ursprünglichen Charakter der Prozessionsspiele. In anderer Hinsicht finden wir diesen Charakter in den Spielen von Chester treuer bewahrt als in den vorerwähnten; sie nähern sich mehr den deutschen Frohnleichnamsaufführungen. Der Expositor oder, wie er auch genannt wird, Doktor hat die Rolle eines Vermittlers zwischen Darstellern und Zuhörern, wie ein solcher ja auch bei der Frohnleichnamsprozession in Zerbst und in dem Künzelsauer Spiel auftrat. Diese Vermittlerrolle war schon dadurch äufserlich angedeutet, dafs der Expositor sich nicht mit den übrigen Darstellern auf dem Wagen befand, sondern ihn zu Pferde begleitete.[1] Er knüpft allgemeine Betrachtungen an die dargestellten Scenen; manchmal ergänzt er durch seine Erzählung Begebenheiten, die in den Stücken übergangen wurden, so berichtet er im sechsten Spiele von den Wundern, die sich zur Zeit von Christi Geburt in Rom ereigneten. Auch bemerkt er ausdrücklich, ebenso wie der Rektor im Künzelsauer Spiel, dafs er den Zusammenhang und den tieferen Sinn der Aufführung für die Ungebildeten unter den Zuhörern erläutern wolle.[2] Auch ist die Zahl der Einzelspiele mit lehrhaftem Charakter auffallend grofs; wir finden

1) Vgl. die Spielanweisung ‚expositor equitando‘ S. 61.

2) S. 61. Lordinges what maye this signifie
I will expounde appeartlye,
That the unlearned standing here by
Maye knowe what this maye be.

hier nicht nur den Aufzug der Propheten,[1] sondern auch die Verkündigung der Artikel des Glaubensbekenntnisses durch die zwölf Apostel, die uns schon aus einem deutschen Frohnleichnamsspiel bekannt ist, ferner in einem besonderen Spiele die Weissagungen des Ezechiel, Zacharias, Daniel und Johannes vom Weltende, gleichfalls mit Zwischenreden des Expositors; letzteres Spiel bildet neben dem vom Antichrist den Übergang von der Ausgiefsung des heiligen Geistes zum jüngsten Gerichte. Überhaupt treten die grofsen Umrisse der mittelalterlichen Geschichtsauffassung in dieser mehr lehrhaften und farblosen Darstellung deutlicher hervor als in den Spielen von York und Woodkirk, die über der Hervorhebung des dramatisch wirksamen das ursprüngliche lehrhafte Element des Prozessionsspieles fast gänzlich aufser acht lassen. Auch Scenen wie die Vision Adams von den zukünftigen Schicksalen des Menschengeschlechtes oder die Darbietung von Brot und Wein durch Melchisedek oder die Unterredung über Christus zwischen Kaiser Octavian und der Sibylle sind für die Tendenz der Spiele von Chester charakteristisch. Den Mittelpunkt der Antichristscene bildet ein langes Streitgespräch zwischen Antichrist und Elias. Schliefslich beweist Elias die Nichtigkeit der Wunder des Antichrist, indem er ein Brot im Namen der Dreieinigkeit segnet und es dann den zwei Männern darreicht, die Antichrist von den Toten auferweckt hat; entsetzt weisen sie diese Speise zurück. Das politische Element fehlt hier gänzlich, die vier Könige, die sich vom Antichrist bekehren lassen, sind nicht näher charakterisiert. Übrigens fehlt es nicht an der traditionellen Komik, wir sahen ja schon, dafs in den Spielen von Chester Frau Noah und die Hirten in der Weihnachtsnacht ganz in der herkömmlichen Weise ihr lustiges Treiben entfalten.

Eine abgesonderte Stellung nimmt die Sammlung ein, deren Entstehung durch eine nicht hinlänglich beglaubigte Tradition nach Coventry verlegt wird. Die Frohnleichnamsspiele der Zünfte in dieser Stadt waren im 15. Jahrhundert sehr berühmt und wurden mehrmals von englischen Königen mit

1) Allerdings nur noch in einer Handschrift vgl. Deimling S. 21.

ihrer Gegenwart beehrt. Auch hat sich gerade aus Coventry eine grofse Anzahl von wertvollen urkundlichen Nachrichten über die Aufführungen erhalten, die unsere Hauptquelle für die Bühnenzustände Englands im Mittelalter sind.[1] Doch besitzen wir nur von zwei Zunftspielen die Texte und zwar in einer späteren Redaktion aus dem Jahre 1534. Die Sammlung, die man gewöhnlich als Coventry-Spiele bezeichnet, ist jedenfalls mit den Frohnleichnamsspielen der Zünfte dieser Stadt nicht identisch. Sie ist erhalten in einer Handschrift in Quart, die zum gröfsten Teil aus dem Jahre 1468 stammt. Eine Notiz, die etwa im Jahre 1630 der Handschrift beigefügt wurde, besagt, diese Stücke seien früher von Franziskanern aufgeführt worden und man bezeichne sie gewöhnlich als Ludus Coventriae oder Ludus corporis Christi.[2] Diese Angabe stammt also aus sehr später Zeit und ist aufserdem sehr unklar; nicht einmal das geht aus der betreffenden Notiz mit Bestimmtheit hervor, ob ihr Verfasser der Ansicht war, dafs die Spiele gerade in Coventry von den Franziskanern aufgeführt wurden. Dafs die Franziskaner in dieser Stadt vor der Aufhebung ihres Klosters 1538 Frohnleichnamsspiele zu veranstalten pflegten, wird zwar in neueren litterarhistorischen Werken wiederholt behauptet, doch ist mir nicht bekannt, auf welche ältere Nachrichten sich diese Angabe stützt. Zudem weist der Dialekt nach ten Brinks Urteil eher auf den Nordosten von Mittelengland als gerade auf die Gegend von Coventry. Es fehlen uns mithin über den Entstehungsort dieser Spiele alle bestimmten Nachrichten, doch wollen wir, weil es einmal so hergebracht ist, bei der Bezeichnung „Coventry-Spiele“ bleiben.[3]

Ihre Anordnung ist von derjenigen der anderen Spiele grundverschieden. Vorausgestellt ist ein Prolog, bestehend aus einer Reihe von Strophen, die abwechselnd von drei Fahnenträgern (vexillatores) gesprochen werden, er enthält eine Aufzählung der einzelnen Teile des Stückes. Doch ist er nicht für

1) Zur Geschichte des geistlichen Dramas in Coventry vgl. Sharp.

2) Contenta novi testamenti scenice expressa et actitata olim per monachos sive fratres mendicantes: vulgo dicitur hic liber Ludus Coventriae sive Ludus corporis Christi. Halliwell S. VII.

3) Ludus Coventriae ed. Halliwell 1841 (Shakespeare-Society).

den Vortrag unmittelbar vor der Aufführung bestimmt, vielmehr heifst es am Schlufs, dafs sich die Zuhörer am nächsten Sonntag um 6 Uhr in der Stadt N. zur Aufführung einfinden sollen. Ein solcher Fahnenträgerprolog mit der Einladung zur Aufführung in der Stadt N. und zwar genau in denselben dreizehnzeiligen Strophen findet sich aufserdem noch vor der Moralität „die Burg der Beharrlichkeit".[1] In unserm Prolog wird die Aufführung von vierzig Pageants von der Schöpfung bis zum jüngsten Tag verkündigt, doch ist der Text nicht dementsprechend abgeteilt, auch sind keine Namen der darstellenden Zünfte angegeben. Die Spiele, die das Leben Marias bis zur Geburt Jesu behandeln, haben einen besondern Prolog und Epilog. Vor dem ersten Verhör Jesu wird in einer Anrede an das Publikum bemerkt, dafs das Spiel da fortfahre, wo man im vorhergegangenen Jahr aufgehört habe; damals seien die Ereignisse vom Einzuge in Jerusalem bis zur Gefangennahme dargestellt worden. An einer Stelle in den Marienscenen ist bemerkt (S. 88), dafs die Engel im Himmel einen Hymnus singen sollen, also eine Darstellung der himmlischen Herrlichkeit, wie sie in den Wagenspielen der Zünfte nirgends vorkommt. Das alles weist darauf hin, dafs der Text aus Elementen zusammengesetzt ist, die ursprünglich nicht zusammengehörten; trotzdem ist dies der einzige Text, der mit keinem andern Kollektivmysterium wörtliche Übereinstimmung zeigt.[2] Mithin ist die Entstehungsgeschichte des Textes, die Art der Inscenierung und der Ort, für den das Spiel ursprünglich bestimmt war, in gleiches Dunkel gehüllt. In Bezug auf den Ton und den Stil ist jedoch das Mysterium von Coventry mit dem von Chester nahe verwandt und bildet mit ihm — im Gegensatz zu den Yorker und Woodkirker Spielen — eine gemeinsame Gruppe. Auch hier spielt das lehrhafte Element eine grofse Rolle; der Vermittler zwischen den Darstellern und dem Publikum tritt im Doktorgewande auf und führt den Namen ‚Contemplatio'. Er mengt nicht nur seine belehrenden Erörterun-

1) Danach ist die von Pollard abgedruckte Strophe S. XLV Z. 13 zu emendieren; anstatt soul lies will, reimt auf skyll. Über diese Prologe s. oben S. 216 ff.

2) Über das Verhältnis zum ‚Harrowing of the hell' s. o. S.

gen hinein, sondern erzählt auch wie der Expositor in Chester Begebenheiten, die nicht mit in die Darstellung einbegriffen sind, z. B. die Geschichte von Zacharias, dem Vater des Täufers, oder bemerkt, dafs ein oder das andere Ereignis in Rücksicht auf die Kürze der Zeit nicht mit vorgeführt werden könne. Auch in die Darstellung selbst ist das lehrhafte Element eingedrungen und giebt ihr, namentlich in den Scenen aus Marias Jugend, einen pedantisch meistersängerlichen Charakter, so wenn die dreijährige Maria die fünfzehn Stufen des Tempels hinaufsteigt und der Priester diese Stufen als den Weg von Babylon zum himmlischen Jerusalem allegorisch erklärt. Ebenso erklärt ein Engel die fünf Buchstaben des Namens Maria, ein anderer ergeht sich in Betrachtungen über die Worte Eva und Ave; natürlich sind das nicht eigene Gedanken des Dichters, sondern herkömmliche Motive aus der Marienlitteratur. Oft wenden sich die Darsteller mit moralischen Reden ans Publikum, so Jesus nach der Versuchung und nach der Scene mit der Ehebrecherin. Nachdem Jesus einem Blinden das Augenlicht wiedergegeben hat, hält Petrus eine Rede über die geistig Blinden. Auch Mors, der erscheint um den Herodes zu töten, läfst es nach Vollbringung seines Geschäfts nicht an einer moralischen Betrachtung fehlen. Natürlich enthält das Stück auch eine Prophetenscene; die Propheten halten ihre Reden abwechselnd mit den Vorfahren Jesu von Jesse bis Ammon. Bemerkenswert ist, dafs hier — und das ist der einzige Fall in einem englischen Mysterium — der Procefs der vier Tugenden vor dem Throne Gottes dargestellt wird, wie denn überhaupt die Neigung zur Einführung allegorischer Gestalten in keinem andern englischen Mysterium so entschieden hervortritt. Natürlich hat der lehrhafte Inhalt hier wie in den Chester Plays auch auf den Stil eingewirkt; nur an wenigen Stellen, z. B. wenn Joachim und Anna ihre Tochter nach der Vermählung segnen, bricht eine ungezwungenere und herzlichere Ausdrucksweise durch. Charakteristisch ist ferner, wie häufig die Personen bei ihrem ersten Auftreten sich selber vorstellen: „Ich bin der und der;“ die Seele des Erlösers, als sie sich vom Körper getrennt hat und in die Hölle hinabfährt, sagt: „Ich bin die Seele Jesu Christi.“

Daneben fehlt es auch hier durchaus nicht an komischen und realistischen Scenen. Die Darstellung von Josephs Verdacht bei Marias Schwangerschaft ist noch ausführlicher geraten wie sonst. Joseph nimmt die Dienerinnen und auch Maria selber ins Verhör; als er die Wahrheit erfährt, will er reuevoll Marias Füfse küssen, sie aber bietet ihm ihren Mund dar. Dann wird Maria wegen ihrer vermeintlichen Untreue vor Gericht verklagt; der Verfasser benutzt hier das Evangelium Pseudo-Matthaei Kap. 12. Eine solche Scene mufste — zumal bei unserem Dichter — sehr unzart und unerfreulich ausfallen; bemerkenswert ist sie durch die Gestalt des verleumderischen Anklägers Backbyter (Rückenbeifser), einer typischen Figur die uns noch später begegnen wird, sodann durch die Eröffnungsrede des Pedellen, der eine ganze Liste der zur Gerichtssitzung geladenen Personen ausruft, lauter burleske Namen, hinter denen wohl manche Anspielungen verborgen sind. Auch das ist ein Zusatz im realistischen Stil der englischen Mysterien, dafs die Pharisäer vor unseren Augen das Hausthor des ehebrecherischen Weibes gewaltsam öffnen und sie herauszerren, während ihr Buhle im tiefsten Negligé entflieht. In der Rolle des Hohenpriesters Annas ist manches hübsch beobachtet, namentlich mit welcher Umständlichkeit er bei der Versiegelung des Grabes vorgeht, wie er gar nicht Siegel genug anbringen kann, so lange noch Wachs vorhanden ist. Die Grabeswächterscene ist ungemein flott und lebendig; dabei trefflich gereimt, Pilatus macht die armen Schelme gehörig herunter und meint, sie seien nur gut, um die Raben aus dem Korn zu verscheuchen.[1]

Neben diesen grofsen Kollektivmysterien waren in dem England des späteren Mittelalters auch die Dramen aus der

1) Als sie die Nachricht von der Auferstehung bringen, ruft er:

What! what! what! what!
Out upon the, why seyst thou that?
Ffy upon the, harlat,
How darst thou so say?
Thou dest myn herte ryght grett greff!
Thou lyest upon hym, fals theff;
How xulde he rysyn ageyn to lyff,
That lay deed in clay?

Heiligenlegende nicht unbekannt. Es werden Spiele von St. Botulph, St. Georg, St. Christina u. a. erwähnt. Erhalten ist jedoch bloſs ein Spiel von Maria Magdalena und zwar in der Digby-Handschrift, welche die Jahreszahl 1512 trägt; die Abfassungszeit der darin enthaltenen Mysterien reicht kaum um zwei Jahrzehnte weiter zurück.[1] Unser Mysterium umfaſst 2144 Verse. Etwa eine Hälfte wird ausgefüllt durch die Schicksale der Heiligen bis zur Auferstehung, dann folgt die Legende von ihrem Aufenthalt in der Provence, wo sie den heidnischen König von Marseille durch Predigt und Wunderthaten bekehrt und nach dreiſsigjährigem Aufenthalt in der Einsamkeit ein gottseliges Ende findet. Die Scenen, in welchen Magdalenas Weltleben vorgeführt wird, erinnern an die entsprechenden Scenen in den lateinischen Dramen und es ist jedenfalls auf eine ältere Vorlage zurückzuführen, wenn die Sünderin mit einem Stutzer schön thut und sagt, sie wolle mit ihm tanzen, oder wenn sie sich dann zum Schlafe niederlegt und eine Engelserscheinung sie zur Buſse auffordert. Doch wird hier auch geschildert, wie Magdalena der Sünde verfällt. Drei allegorische Gestalten, der König der Welt, der König des Fleisches und der Höllengeist beraten mit den sieben Todsünden und schicken dann Luxuria ab, um Magdalena zu verführen. Das Auftreten der Todsünden ist in der kirchlichen Tradition begründet (s. o. S. 196), in der Art jedoch, wie diese Tradition hier verwertet ist, zeigt sich die Einwirkung der dramatischen Allegorieen (Moralitäten), in welchen neben den Todsünden auch Welt, Fleisch und Höllengeist (Mundus, Caro, Daemonia) eine groſse Rolle spielen. Im ganzen ist das Spiel recht unbedeutend. Es begegnen uns manche Effekte aus den groſsen Kollektivmysterien wieder; vier gewaltige Herren: Kaiser Tiberius, Herodes, Pilatus und der König von Marseille treten auf und halten die üblichen prahlerischen Ansprachen mit darauf folgendem Trunk. Die drei ersteren Herren sind für den Gang der Handlung eigentlich überflüssig; in der Herodesscene zeigt sich deutlich die Entlehnung aus einem

1) Vgl. Coxe in der Einl. zu Furnivalls Ausg. der Digby-Mysteries (New Shakespeare-Society 1882) S. XV.

Spiel von dem bethlehemitischen Kindermord. In einer Scene entwickelt der Verfasser eine groteske Komik. Am Hofe des Königs von Marseille hält ein Priester einen mohammedanischen Gottesdienst. Sein übermütiger Clerk verspottet ihn wegen seiner gewaltigen Leibesfülle und erhält dafür eine Tracht Prügel; dann singt er in burleskem Kauderwelsch eine mohammedanische Messe und zeigt Reliquien vor. Bemerkenswert ist die scenische Einrichtung, denn wie bereits angedeutet, haben wir hier einen Beleg, dafs in England neben den Prozessionsspielen auch die Inscenierungsmanier bekannt war, die auf dem Festland vorherrschte.

Auch an einem dramatisierten Hostienmirakel fehlt es nicht;[1] die Entweihung der Hostie durch Juden, wie sie hier dargestellt ist, wird in das Jahr 1461 verlegt. Das Ende ist hier Besserung und Taufe der Missethäter. Der Humor ist durch einen Quacksalber vertreten, welcher einem Juden wieder zu der rechten Hand verhelfen will, die er zur Strafe für sein Verbrechen eingebüfst hat. Voraus geht ein Einladungsprolog von zwei Vexillatoren (S. o. S. 218); das Stück konnte um so leichter von einer herumziehenden Gesellschaft dargestellt werden, da es blofs elf Rollen enthält und auch diese elf Rollen konnten, wie eine Bemerkung am Schlufs besagt, bequem auf neun Personen verteilt werden.

An die einfacheren dramatischen Formen älterer Zeit erinnert ein zweiteiliges Drama aus dem Ostercyklus.[2] Die erste Hälfte umfafst die Kreuzabnahme und die Grablegung und war zur Darstellung am Charfreitag-Nachmittag bestimmt. Den Hauptinhalt bilden langgezogene lyrische Klagen, in der Art wie in den entsprechenden Bordesholmer und Wolfenbütteler Dramen. Die Klagen Marias sind belebt und gesteigert durch den Rückblick auf die frohe Kindheit des Sohnes, der nun entseelt in ihrem Schofse liegt; neben ihr erscheint Magdalena als Hauptperson, dann Johannes, Joseph und Nicodemus, in

1) Play of the Sacrament ed. Stokes (Transactions of the Philological Society 1861, S. 101 ff.), die Handschrift stammt aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

2) Abgedr. bei Furnivall S. 169 ff. und Wright s. o. S. 212.

deren Klagen sich gleichfalls neben manchen entlehnten Motiven doch auch Spuren einer tiefen und starken selbständigen Empfindung zeigen. Einen ähnlichen Charaktor trägt die Auferstehungsscene, die für den Ostermorgen bestimmt war; hier findet sich neben den herkömmlichen Scenen auch eine, in welcher Petrus seinen Fehltritt beklagt, er habe den Herrn verraten, der ihm die Schlüssel zur heiligen Kirche gab. Bitterlich weinend fällt er zur Erde, Andreas und Johannes sprechen ihm Trost zu. Mitten in dem englischen Stück steht noch die Sequenz Victimae paschali in der Ursprache. Beide Dramen sollten vermutlich in der Kirche aufgeführt werden.

In den Weihnachtscyklus gehört ein Lichtmefsspiel in der Digby-Handschrift,[1] 566 Verse, von denen die 388 ersten nicht die Lichtmesse, sondern den bethlehemitischen Kindermord darstellen. Der Bote des Herodes, Watkyn, macht sich hier mit seinen widerlichen und läppischen Witzen sehr breit; er will sich durch Teilnahme an der Ermordung der Kinder die Würde eines Ritters verdienen, wird aber von den wütenden Weibern geprügelt. Endlich enthält die Handschrift noch ein Spiel von Pauli Bekehrung, also gleichfalls ein Stoff, der schon in einem lateinischen Drama behandelt wurde. Im allgemeinen ist das Stück farblos und nichtssagend. Der Stallknecht, der das Pferd des Paulus bringt, sorgt dafür, dafs etwas Humor hineinkommt; mit den zwei Teufeln, die über die Bekehrung aufser sich geraten, hat der Verfasser vermutlich gleichfalls eine humoristische Wirkung beabsichtigt. Trotz seinem geringen Umfang (663 Zeilen) war das Stück offenbar darauf berechnet, in drei Gruppen zerlegt und bei einer Precession vorgeführt zu werden; der Sprecher des Epilogs am Schlufs des dritten Teils gesteht namens seiner Kollegen, sie verstünden nichts von den Künsten der Rhetorik und bäten für ihre ‚Sympylnes‘ um Entschuldigung.

Während bei einer Vergleichung der Geschichte des religiösen Dramas in England, Frankreich und Deutschland auf Schritt und Tritt Analogieen hervortreten, nimmt das mittel-

1) Furnivall S. 1 ff.

alterliche Italien hier, wie auf so vielen anderen Gebieten des geistigen Lebens, eine isolierte Stellung ein.[1] Allmähliche Verselbständigung des liturgischen Dramas in lateinischer Sprache, Eindringen und Überwuchern der Volkssprache bis zu ihrem endgültigen Sieg, sodann Ausweitung des volkssprachlichen Dramas bis zu den grofsen dramatischen Volksfesten des späteren Mittelalters: dies war der Entwicklungsgang, den wir anderwärts feststellen konnten. In Italien haben sich jedoch mit dem Eindringen der Volkssprache Formen entwickelt, die diesem Lande allein eigentümlich sind.

Das kirchliche Drama in lateinischer Sprache mufs allerdings in Italien in ähnlicher Weise wie anderwärts bestanden haben, wenn auch bis jetzt nur wenige Überreste und Nachrichten ans Licht gezogen sind. Die meisten stammen aus dem nordöstlichen Winkel des Landes, aus Venetien und Friaul. Von dramatisch-liturgischen Osterfeiern sind bis jetzt sieben bekannt geworden[2] und zwar ist jede der drei Hauptentwicklungsstufen dieser Feiern vertreten. Aus Monte Cassino, dem alten Sitze der Benediktiner stammt eine Osterfeier der ursprünglichsten, einfachsten Form. Auch unter der Gruppe von Osterfeiern, wo sich an das Gespräch des Engels mit den Frauen der Apostelwettlauf anschliefst, finden wir italienische Versionen aus Sutri und Aquileja. Für die letzte ausgebildetste Form, die an die früheren Bestandteile die Begegnung Jesu mit Maria Magdalena anschliefst, findet sich ein Beleg in einer Handschrift aus Cividale. Wann sich die liturgisch-dramatische Osterfeier in Italien einbürgerte, ist unbekannt; durch den Umstand, dafs die handschriftliche Überlieferung nirgends über das 13. Jahrhundert zurückzuverfolgen ist, wird natürlich nichts bewiesen. Dramatische Weihnachtsfeiern in lateinischer Sprache sind bis jetzt nicht in Italien aufgefunden worden, erst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts wird in einem Kircheninventar in Aquileja eine ‚stricta (?) rubea de sindone cum

1) Eine lehrreiche Auswahl von italienischen Dramen des Mittelalters mit ausführlicher Einleitung gab Torraca: Il teatro Italiano dei secoli XIII, XIV e XV. Firenze 1885.

2) Je zwei aus Aquileja und Cividale, je eine aus Monte Cassino, Parma und Sutri (vgl. Lange S. 23, 28, 58, 81, 105 ff., 136).

stellis aureis' für das Herodesspiel erwähnt.[1] Dagegen haben wir seit dem 13. Jahrhundert sehr zahlreiche Zeugnisse, daſs Mariä Verkündigung durch eine dramatische Feier verherrlicht wurde.[2]

Aus der Entwickelungsphase, wo sich die lateinischen Osterfeiern zu einer vollständigen Darstellung der Passion und Auferstehung erweitert hatten, ist ein Beispiel erhalten, das Rollenbuch des vierten Grabwächters in der Handschrift von Sulmona (s. o. S. 95). Die älteste datierbare Nachricht über die Aufführung eines geistlichen Dramas in Italien bezieht sich vermutlich auf ein solches lateinisches Passionsspiel; es ist dies die Repraesentatio Passionis et Resurrectionis Christi, die zu Ostern 1244 auf einem öffentlichen Platze in Padua, ,solemniter et ordinate' veranstaltet wurde.[3] Ebenso müssen wir wohl an eine lateinische Aufführung denken, wenn wir hören, daſs der Klerus im Jahre 1298 in Cividale am Pfingsttage und den zwei folgenden Tagen im Hofe des Patriarchen den Ludus Christi, d. h. Passion, Auferstehung, Himmelfahrt, Ausgieſsung des heiligen Geistes und jüngstes Gericht darstellte. Ebenda fand im Jahre 1303 zu Pfingsten eine dreitägige Aufführung statt, welche die Erschaffung des ersten Menschenpaares, sodann Mariä Verkündigung, die Geburt Jesu „und vieles andere", endlich dieselbe Scenenreihe wie das Spiel von 1298 umfaſste, doch wurde zwischen der Ausgieſsung des heiligen Geistes und dem jüngsten Gericht auch noch „der Antichrist und anderes" vorgeführt. Diese Nachrichten über lateinische Pfingstspiele, welche auch die Ereignisse der heiligen Geschichte nach der Auferstehung in ihren Bereich ziehen, nehmen eine völlig vereinzelte Stellung ein; das Spiel von 1298 bietet uns, wie bereits oben bemerkt, in der gesamten Geschichte des mittelalterlichen Dramas den ersten Fall dar, daſs eine Aufführung sich über mehrere Tage erstreckt.[4]

1) Vgl. d'Ancona I, 92.

2) S. o. S. 76 und unten S. 301 f.

3) Eine urkundliche Notiz aus Siena (bei d'Ancona 1, 90), wo am Charfreitag 1257 ein Knabe den Heiland am Kreuze darstellte, bezieht sich vermutlich auf eine Marienklage, vielleicht auch auf ein lebendes Bild s. u.

4) Die Berichte aus Cividale bei Muratori Scriptt. XXIV 1205, 1209, danach öfters abgedruckt, bei d'Ancona I, 88, 91.

Aus dem weiteren Verlaufe des 14. Jahrhunderts sind noch einige Nachrichten über dramatische Aufführungen der Geistlichkeit erhalten. Die Neigung zur Ausdehnung und Abrundung des liturgischen Dramas, die uns in Cividale entgegentrat, ist jedoch nicht mehr bemerkbar. Um so deutlicher zeigt sich eine andere Tendenz, die auch weiterhin in der Geschichte des italienischen Theaters von Bedeutung wurde, die Tendenz nämlich, das Hauptgewicht nicht auf das gesprochene Wort, sondern auf die glänzende Ausstattung zu verlegen. Dies können wir schon seit 1267 in Venedig beobachten, wo die Darstellung der Verkündigung in der Markuskirche mit einer prunkvollen Prozession verbunden wurde.[1] Ein sehr charakteristisches Beispiel ist ferner die Pfingstaufführung, die der Klerus von Vicenza im Jahre 1379 auf dem Platze vor der Antoniuskapelle veranstaltete.[2] Es wurden da zwei schön geschmückte Gerüste errichtet; auf dem einen safsen in gold- und edelsteinglänzenden Gewändern die Apostel, die Gesänge mit Prophezeiungen vom heiligen Geiste ertönen liefsen. Vom Turme des bischöflichen Palastes führte bis zu dieser Bühne eine Schnur, an welcher eine leuchtende Taube zum Sitz der Apostel herabgelassen wurde. Die Scene war von donnerähnlichem Gekrach und aufflammenden Feuererscheinungen begleitet, die wahrscheinlich mit Hilfe von Schiefspulver hergestellt wurden. Der Berichterstatter hebt auch gebührend hervor, welches Staunen der unerwartete Effekt unter den Zuschauern erregte. Die Apostel fingen nun in verschiedenen Zungen zu reden an — eine Scene, bei welcher ein deutscher Priester mit seinen Sprachkenntnissen aushalf — und zum Schlufs wurde dargestellt, wie ein vornehmer Jude, der bis dahin das Schauspiel mit seinen spöttischen Bemerkungen begleitet hatte, sich angesichts all dieser Wunder bekehrte. Die Vorliebe für solche prunkvolle Scenen finden wir späterhin auch in Florenz. Ein

1) d'Ancona I, 92. Auch in Cividale war im 14. Jahrhundert die Verkündigungsscene mit einer Prozession verknüpft. S. o. S. 76. Über die Verkündigungsscene, die in Padua seit 1306 (nach einem anderen Berichte seit 1338) alljährlich aufgeführt wurde (d'Ancona 1, 90) sind keine näheren Nachrichten erhalten.

2) Vgl. de Bartholomaeis S. 150; nach Muratori Scriptt. 13. 1249.

russischer Bischof, der 1439 dem Florentiner Konzil beiwohnte, schildert uns, wie dort in der Kirche dell' Annunziata die Verkündigung, diese Lieblingsscene der geistlichen Dramaturgen in Italien, dargestellt wurde. Auf einer Erhöhung thronte Gott Vater umgeben von einem Engelchor — Kinder, die verschiedenartige Musikinstrumente in den Händen hielten; die ganze Gruppe war mit Lampen glänzend erleuchtet. An einer anderen Stelle in der Kirche safs ein schöner Jüngling in prächtigen Frauengewändern, der die Madonna vorstellen sollte, in der Kirche vier Propheten, welche die alttestamentlichen Weissagungen von der Erlösung verkündigten. Der Glanzpunkt war, wie der Engel Gabriel vermittelst einer kunstvollen Vorrichtung vom Sitze Gottes durch die Luft zu Maria schwebte und dann, seine Flügel bewegend und einen Jubelgesang anstimmend, ebenso wieder zurückkehrte. Auch an überraschenden Licht- und Knalleffekten fehlte es nicht. Ähnliche Ausstattungskünste wurden bei der Himmelfahrtsscene entfaltet, über deren Darstellung in einer anderen Florentiner Kirche der russische Bischof gleichfalls berichtet.[1] Gott Vater schwebte in der Luft, von einem Engelchore und blendendem Lichtglanze umgeben; unten stand Jesus mit Maria und den Aposteln. Jesus verteilte den Aposteln symbolische Geschenke, nahm alsdann von ihnen Abschied und schwebte zum Vater empor. Inzwischen senkte sich von oben eine leuchtende Wolke hernieder und hüllte Jesum ein; zu beiden Seiten schwebten zwei Engel mit goldenen Flügeln. Auch Sacchetti erzählt in seinen Novellen (72) von einer Darstellung der Himmelfahrt durch die Karmeliter in Florenz, wobei der Darsteller Jesu an einem Seile zum Kirchendache emporschwebte. Er wurde indes so langsam in die Höhe gezogen, dafs ein Zuschauer meinte: „Wenn Christus nicht schneller emporgestiegen ist, dann ist er jetzt noch unterwegs.“[2] Es ist nicht ersichtlich, ob bei allen diesen Vorstellungen der gesprochene Text und die begleitenden Gesänge

1) Beide Berichte mitgeteilt von Wesselofsky, Russische Revue 4, 425ff., ins Italienische übersetzt von d'Ancona I, 246 ff.

2) Auf eine ähnliche Feier mögen sich auch die Ausgabeposten in den Rechnungsbüchern der Auferstehungsbrüderschaft von Perugia (1370—1376) beziehen; vgl. d'Ancona I, 208.

lateinisch oder italienisch abgefafst waren. Das erstere ist wohl das wahrscheinlichere; sicher ist jedoch, dafs vor allem die Schaulust befriedigt werden sollte. Die Florentiner Kunst hat sich hier gewifs in ihrem vollen Glanze gezeigt; die musicierenden Engel vor dem Throne Gottes müssen gewirkt haben wie ein lebendig gewordenes Bild des Fra Angelico. In Parma scheint die Verkündigung mit ähnlichem Gepränge wie in Florenz gefeiert worden zu sein. In einem Ordinarium der dortigen Kirche aus dem 15. Jahrhundert[1] wird vorgeschrieben, der Engel solle an einem Stricke vom Gewölbe herabgelassen werden, auch solle die Feier mit den Propheten und anderen angemessenen festlichen Veranstaltungen (cum prophetis et aliis solemnitatibus opportunis) stattfinden.

Unter den herkömmlichen Gegenständen des liturgischen Dramas war jedoch kein anderer zur Entfaltung eines glänzenden Gepränges so sehr geeignet wie die Erscheinung der heiligen drei Könige. Im Jahre 1336 veranstalteten die Dominikaner in Mailand einen Aufzug der drei Könige zu Pferde in kostbaren Gewändern, mit Musik, Dienerschaft und allerlei kostbaren und seltenen Tieren. Erst zogen sie vor die Laurentiuskirche, wo Herodes mit den Schriftgelehrten ihrer wartete, dann zur Eustorgiuskirche, wo die Krippe aufgebaut war. Nach Darbringung der Geschenke legten sie sich zum Schlafe nieder und es erschien ihnen ein Engel, der, wie der Berichterstatter bemerkt, ihnen anbefahl, nicht durch das Laurentiusviertel, sondern durch das Römische Thor zurückzukehren. Ebenso wurde 1417 in Parma zur Feier einer Doktorpromotion eine glänzende Dreikönigs-Kavalkade veranstaltet.[2]

Auch fehlt es nicht an allerlei Nachrichten von grofsen Festprozessionen, die einen halbdramatischen Charakter an sich trugen. Besonders sind hier die Prozessionen zur Feier Johannes des Täufers in Florenz zu erwähnen, von denen wir Schilderungen aus den Jahren 1439 und 1454 besitzen.[3] Aus der letzteren Schilderung ersehen wir, dafs in dem Festzuge die

1) Die betr. Stelle abgedr. bei d'Ancona I, 29.

2) Beide Berichte abgedr. bei d'Ancona I, 97 und 277; der erstere nach Muratori Scriptt. 12, 1017.

3) Abgedr. bei d'Ancona I, 230 u. 228.

ganze Weltgeschichte von Lucifers Sturz bis zum jüngsten Gerichte zur Darstellung kam, in ähnlicher Weise wie bei den grofsen englischen Prozessionen, denn die ‚edifizj‘, auf denen sich die einzelnen Gruppen befanden, haben wir uns wohl ähnlich wie die englischen Pageants zu denken. Doch können die Darsteller der einzelnen Gruppen keine dramatischen Scenen recitiert haben, in der Art wie dies in England der Fall war; nur einmal, wenn sie die Stelle erreichten, wo die Signori der Prozession zusahen, machten sie auf ihrem Wege Halt, ‚ferono sua rappresentazione‘, wie es in dem Berichte heifst. Sie können dabei nicht viel mehr gesprochen haben als ein paar erläuternde Worte, denn der Zug, der in der Frühe begann und aus 22 edifizj bestand, war bereits um 10 Uhr morgens (alle 16 ore) zu Ende. Es scheint also, dafs die Entwickelung wirklich dramatischer Formen wie bei der kirchlichen Liturgie so auch bei der Prozession infolge der Neigung zu glänzender Ausstattung verkümmert wurde. Auch die Berichte aus anderen Städten bestätigen uns, dafs in dieser Zeit bei den italienischen Prozessionen die Renaissance in ihrer ganzen heiteren Pracht sich entfaltete. Sehr charakteristisch ist der Bericht des Bolognesers Borselli[1] über die Frohnleichnamsprozession im Jahre 1492, worin es heifst, die Darstellungen aus dem alten und neuen Testamente seien so trefflich gewesen, dafs viele sagten, das römische Altertum sei wieder aufgelebt.

An einem recitierenden geistlichen Drama hat es indes im späteren Mittelalter in Italien ebensowenig wie in anderen westeuropäischen Ländern gefehlt, nur dafs es sich in Italien unter anderen Bedingungen entwickelt hat. Es ist nicht aus dem Klerus, sondern aus den geistlichen Brüderschaften hervorgegangen.

Im Jahre 1260, in einer Zeit, da alle Landschaften und Städte Italiens durch Parteikämpfe entzweit waren und die politische Gegnerschaft sich überall zu dem wildesten Hafs und den abscheulichsten Verbrechen steigerte, verbreitete sich von Umbrien aus über ganz Italien eine merkwürdige religiöse Bewegung, in welcher das Sündenbewufstsein und die tiefe Sehn-

1) Abgedr. bei Muratori Scriptt. 23, 911 und d'Ancona I, 297.

sucht nach Frieden und Versöhnung mit Gott zum Ausdruck kam. Menschen von allen Ständen und Lebensaltern zogen vereint durch die Strafsen, flehten Gott um Gnade an und züchtigten den eigenen Leib mit Geifselhieben, dafs das Blut in Strömen herabflofs. Unter Vorantragung von Kreuzesfahnen wanderten sie von einer Kirche zur andern, von einer Stadt zur andern, Musik und weltlicher Gesang verstummten, wo ihre Bufslieder ertönten, auch hartherzige Spötter wurden mit zur Andacht fortgerissen. Der erste Taumel der Begeisterung trieb die Flagellanten oft weit über die Grenzen ihrer Heimat hinaus; doch begannen sie auch frühzeitig, sich zu Brüderschaften zu organisieren, die in den einzelnen Pfarrbezirken ihre festen Sitze hatten und sich zu regelmäfsigen Andachts- und Bufsübungen vereinigten; die Verfassung dieser Brüderschaften, sowie Zeit und Ort ihrer Versammlungen wurden durch besondere Statuten genau geregelt. Einen Hauptbestandteil ihrer frommen Übungen bildete die Absingung von religiösen Liedern in der Volkssprache (laude, sing. lauda), die mehr und mehr einen dramatischen Charakter annahmen.[1]

Schon der älteste Berichterstatter erwähnt, dafs die Bufsfahrten der Geifsler mit der Absingung von frommen Liedern verbunden waren. Die tiefe und starke Empfindung, die alle die mannigfachen Bestandteile des gewaltigen Menschenstromes zu einem einheitlichen Ganzen verband, mufste in diesen Gesängen ihren naturgemäfsen Ausdruck finden; das volkstümliche geistliche Lied nahm einen plötzlichen Aufschwung und wurde mit einemmale die am reichsten entwickelte Litteraturgattung in der jungen italienischen Sprache.

Aus der Zeit, da sich allenthalben die Bufsbrüderschaften regelrecht organisiert hatten, sind uns mehrere Sammlungen von Lauden erhalten, doch können wir von keiner Lauda mit Sicherheit behaupten, dafs sie noch in die Anfänge der grofsen Bewegung zurückreicht. Die ältesten Berichte ergeben blofs, dafs die Flagellanten für die sündige Menschheit die Gnade Gottes und die hilfreiche Fürbitte seiner Mutter anflehten,

1) Über die Flagellanten und die Entstehung der Laudenpoesie vgl. Monaci, Rivista di filologia romanza 1, 235 ff.

ferner dafs sie sich die Leiden des Herrn so lebendig vergegenwärtigten, als erblickten sie sie mit eigenen Augen.[1] Die älteste Niederschrift besitzen wir in der Laudensammlung von Cortona,[2] die jedenfalls noch in das 13. Jahrhundert gehört. Vorherrschend ist hier eine einfach volksmäfsige Strophe, drei durch Reim verbundene Zeilen, dann eine vierte, die in allen Strophen den gleichen Reim aufweist.[3] Neben den Bittgesängen finden sich Lauden, deren Inhalt die Versenkung in eine Situation des Lebens Jesu bildet, wie dies ja den Andeutungen der Geschichtsschreiber vollkommen entspricht, ebenso Lauden auf einzelne Heilige. Diese Lauden enthalten auch dialogische Bestandteile, wie sie so leicht in das Volkslied eindringen, doch waren sie offenbar nicht für den eigentlichen Wechselgesang bestimmt. Am ehesten könnten wir noch für die siebente Lauda (Mariä Verkündigung) eine solche Bestimmung annehmen, da hier die Absätze der Unterredung zwischen dem Engel und Maria mit den Strophenabsätzen zusammenfallen.

Anders verhält es sich mit einer Form des Wechselgesanges, die uns in Italien zuerst im 14. Jahrhundert entgegen tritt. In einer Handschrift aus Gubbio in Umbrien,[4] die aus der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts stammt, sind mehrere Lauden enthalten (II, IV, XII), in denen die Genossen der Brüderschaft sich bittend und fragend an Jesum oder an einen

1) Die Berichte der Chronisten sind eitiert bei d'Ancona und bei Monaci a. a. O.; am merkwürdigsten ist der Bericht des Monachus Patavinus.

2) Ed. Mazzoni. Propugnatore N. S. II[2] (1889) S. 205 ff. und III[1] (1890) S. 1 ff.

3) Zum Beispiel S. 221:

Maria gloriosa beata,
Sempre sia molto laudata;
Preghiam, ko ne si' avocata
Al tuo filiol, virgo pia.
— — — — — — —
Cortese, ke fai grandi doni,
L'amor tuo mai non ci abandoni:
Pregânte che tu no perdoni
Tutta la nostra villania.

4) Ed. Mazzatinti, Propugnatore N. S. II[1] (1889) S. 145 ff.; vgl. Giornale di filologia romanza III, 165 ff.

Seraph oder an die Jungfrau Maria wenden und einer Antwort gewürdigt werden. Jesus ermutigt sie, zu ihm emporzustreben, der Seraph läfst sie einen Blick in die jenseitige Welt thun, Maria erzählt ihnen die Leidensgeschichte ihres Sohnes. Dafs jedoch das dialogische Element in dieser Form noch in eine frühere Zeit zurückreicht, ergiebt sich mit einem hohen Grade von Wahrscheinlichkeit, wenn wir die Nachrichten über die ersten Flagellanten in Deutschland zur Vergleichnng heranziehen. In Deutschland, wohin sich die religiöse Bewegung noch in ihrem Entstehungsjahre 1260 verbreitete, sind nämlich Berichte erhalten, die uns eine wertvolle Ergänzung zu den Angaben der italienischen Geschichtschreiber gewähren.[1] Hermann von Altaich († 1275) bestätigt ausdrücklich, dafs Perugia als Ausgangspunkt der Geifselfahrten galt, und schildert, was für ein schauerlicher Anblick es war, wenn die Geifsler bis zum Nabel entblöfst und mit verhülltem Haupt einherschritten und Lieder sangen, die sie von der Passion und dem Tode Jesu gedichtet hatten. Die goldene Chronik der Münchener Hofbibliothek, die gleichfalls zum Jahre 1260 von den Geifslern berichtet, erwähnt auch ein paar Worte aus ihrem Gesang: Ir slacht euch sere in Christes ere, durch got so lat die sunde mere. Ein Lied der Geifsler, in welchem diese Worte vorkommen, hat sich in einer Handschrift des 14. Jahrhunderts erhalten; in diesem Liede rufen die Sünder Jesum an und Jesus weist sie auf seine Martern hin:

„Sünder wâr mite wiltû mich lônen?
Drî nagel und eine dürnîn krone,
Daz crüze vrôn, ein sper, ein stich:
Sünder, daz leit ich durch dich,
Waz wiltû nû lîden durch mich?“
Se rüefe wir herre mit lûtem tône:
Unsern dienst den nim ze lône etc.

Nach alledem dürfen wir annehmen, dafs auch in Italien schon um das Jahr 1260 Wechselgesänge gedichtet wurden in der Art, wie sie in der Handschrift von Gubbio vorkommen.

---

1) Über die deutschen Geifselfahrten im 13. Jahrhundert vgl. Hoffmann v. Fallersleben, Geschichte des deutschen Kirchenliedes 2. Auflage S. 130 ff., Monumenta Germaniae Scriptt. 17, 402.

Noch deutlicher ausgeprägt erscheint diese dramatisch-lyrische Form in den Lauden des gröfsten Dichters, der aus der tiefen religiösen Erregung der Zeit hervorging. Als Jacopone von Todi († 1306), der Verfasser des Stabat mater, seine dichterische Wirksamkeit begann, waren die alten Lieder des Cortoneser Codex wohl zum gröfsten Teile schon vorhanden. Auch in seinen Liedern nimmt der Gedanke öfters eine dramatische Form an, so in einem Gespräch, in welchem die Seele den widerspenstigen Leib dazu beredet, sich der strengen Bufsdisziplin zu unterwerfen; der Leib sträubt sich mit einem Anflug von Humor gegen das harte Lager, das rauhe Bufsgewand und namentlich gegen das frühe Aufstehen, aber endlich thut er doch alles, was die Seele will. Dialogisch ist auch die Lauda von der Vereinigung der Seele und des Leibes beim jüngsten Gerichte, ferner eine Lauda, in welcher die Seele dio Engel bittet, ihr anzuzeigen, wie sie Jesum finden könne. Mit dieser letzteren ist eine andere dialogische Lauda verwandt. Die Engel fragen Jesum nach der Ursache seiner Pilgerschaft. Er sucht seine treulose Braut, die menschliche Seele. Die Engel fragen, ob sie der Seele anzeigen dürften, Christus wolle ihr verzeihen, was Christus bejaht. Darauf folgt noch ein Gespräch zwischen der Seele und den Engeln. Auch der grofse Streit zwischen Justitia und Misericordia wird in einer Lauda berührt, die freilich im wesentlichen einen erzählenden Charakter trägt. Im allgemeinen kann man sagen, dafs es sich in den dialogischen Lauden Jacopones hauptsächlich um allegorische Personifikationen handelt, dafs sie also mehr Verwandtschaft mit den Moralitäten als mit den eigentlichen Mysterien zeigen. Doch auch Scenen aus der heiligen Geschichte hat Jacopone dialogisch dargestellt; ein Hauptthema der Laudenpoesie, die Versenkung in die Passion, hat ihm den Anlafs zu einer Dichtung gegeben, die an die Marienklagen in den Mysterien erinnert. Johannes[1] meldet der Gottesmutter, dafs ihr Sohn gefangen ist; beide eilen zum Richthaus des Pilatus und Maria begleitet die Martern des Sohnes mit ihren Weh-

1) Dafs dieser und nicht etwa ein namenloser Bete gemeint ist, scheint mir aus Str. 27 f. deutlich hervorzugehen.

klagen, dazwischen ertönen die wütenden Rufe des aufgereizten Volkes. Aus den Worten der Mutter und des Evangelisten erkennen wir, wie die Handlung fortschreitet; Christus wird hinausgeführt, ans Kreuz genagelt, er spricht noch zu den beiden und mit Marias Totenklage schliefst der Gesang.[1]

Das dramatische Element in den Lauden konnte wohl kaum zur richtigen Geltung kommen, wenn dieselben als Processionslieder vorgetragen wurden. Nur wenn es sich um einen Wechselgesang handelt, der zwischen zwei Teilen hin und hergeht, konnte diese Vortragsart sich als wirksam erweisen; dann konnten die Teilnehmer an der Procession in Rede und Gegenrede miteinander abwechseln, so bei dem Gesang von Mariä Verkündignng oder bei dem Gespräche zwischen Seele und Leib oder zwischen den Büfsern und einem Wesen aus der höheren Welt. Bei dem Passionslied Jacopones können wir uns diese Vortragsart kaum vorstellen, hier wechseln ja drei einzelne Personen und dazu noch die Schar der Juden miteinander ab. Gewifs ergab sich die rein dramatische Form dem Dichter ungesucht aus der lebendigen Vergegenwärtigung der Passion. Ob er sich selber darüber klar war, wie seine Dichtung vorgeführt werden sollte, ist nicht zu entscheiden; jedenfalls mufste die Wirkung am tiefsten sein, wenn die Juden durch einen Chor, dagegen Christus, Maria und Johannes durch drei einzelne Sänger vertreten waren, die auf einem Platze nebeneinander stehend im Wechselgesang das Gedicht vortrugen. Eine derartige Vortragsweise der dramatischen oder halbdramatischen Lauden mufste besonders nahe liegen, nachdem geschlossene Bufsbrüderschaften in einzelnen Städten sefshaft geworden waren. Dafs auch dann noch die Absingung von Lauden einen Hauptbestandteil ihrer gemeinsamen Andachtsübungen bildete, ergiebt sich nicht nur aus ihren Statuten, sondern vor allem daraus, dafs nachweislich die meisten erhaltenen Laudenhandschriften sich ursprünglich im Besitz von solchen Brüderschaften befanden. Besonders merkwürdig sind vier Handschriften des 14. Jahrhunderts, die sämtlich aus Umbrien, dem Stamm-

1) Das Obige nach Jacopone, Cantici (Roma, Salvioni 1558); vgl. auch d'Ancona I, 155 u. 550.

land dieser religiösen Bewegung herrühren: zwei aus Perugia, eine aus Assisi, eine aus Gubbio. Sie zeigen auch untereinander viele Übereinstimmungen, zumal die beiden Peruginer Handschriften. Man kann hier deutlich erkennen, wie das dialogische Element in den Lauden mit der Organisierung und Seſshaftwerdung der Brüderschaften immer entschiedener hervortrat und sich zum eigentlich dramatischen entwickelte. Die Handschrift von Assisi aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts enthält eine Charfreitags-Lauda[1]: erst eine Eingangstrophe, die von den Versammelten gesungen wird, dann ein paar Strophen mit Klagen Marias und ihrer Schwestern, dann wieder Strophen der Versammelten, dann eine in lyrisch-klagendem Tone gehaltene Erzählung der Passion bis zum Tode Jesu, die unter die Gottesmutter, Maria Jacobi, Maria Magdalena und Johannes verteilt ist und zwar so, daſs der Personenwechsel immer mit einem Strophenschluſs zusammenfällt. Diese Lauda ist in der sechszeiligen Strophe gedichtet, die überhaupt in den Umbrischen Handschriften vorherrscht.[2] Die etwa gleichzeitige Handschrift von Gubbio enthält dieselbe Lauda in einer ausführlicheren Fassung.[3] Es fehlen in der Handschrift die Personenbezeichnungen, doch ist es klar, daſs die Erzählung der Passion hier zum gröſsten Teil dem Chor der Andächtigen in den Mund gelegt ist; nur an wenigen Stellen wird die Erzählung von der Gottesmutter oder Maria Magdalena unterbrochen. Wenn zum Beispiel Maria in der Version von Assisi singt:

Trista io sola gridava:
Oimè gente despietata
Al mieo filglo ressguardava
Percho m'aie si abandonata?

1) Ed. Monaci, Rivista 1, 268 ff., Torraca S. 13 ff.

2) Zum Beispiel die Anfangsstrophe:

Levate gl'ochi o ressguardato
Morto è Cristo oggo per noi.
Le mano e i piè en croce chiavate,
Oporto el lato; o triste noio!
Piagnamo e feciamo lamento
E naramo del suo tormento.

3) Ed. Mazzatinti S. 176 ff.

so heifst es dafür in der Version von Gubbio:

Maria allora si gridava:
Omè, gente despiatata!
Al suo filgliolo resguardava;
Perchè m'ai si abandonata.[1]

Ähnliche Fälle kehren mehrmals wieder und es ist wohl das wahrscheinlichste, dafs diejenige Version die ursprünglichere ist, in welcher der Chor das Übergewicht hat. Von eigentlicher dramatischer Aktion kann bei diesem Wechselgesang natürlich nicht die Rede sein, doch waren die mitwirkenden Personen aus der heiligen Geschichte gewifs durch Kleidung und Abzeichen charakterisiert; in der zweiten Strophe fordert die Gottesmutter ihre Schwestern auf, ihr einen schwarzen Mantel zu reichen, was die Schwestern dann in der dritten Strophe thun. Einen bedeutenden Schritt weiter bezeichnen die Handschriften von Perugia, in denen der Stoff den Tagen des Kirchenjahres entsprechend angeordnet ist.[2] Mitunter ist in diesen Lauden der Evangelientext dialogisch behandelt, so z. B. das Zwiegespräch zwischen Maria und Elisabeth oder das zwischen Jesus und den Jüngern von Emaus. Nach den bekannt gewordenen Proben zu urteilen ist jedoch die Übertragung in die dialogische Form meist mechanisch und ohne eigentliches dramatisches Leben. D'Ancona macht mit Recht auf die charakteristische Thatsache aufmerksam, dafs gerade einer der dankbarsten Gegenstände für die dramatische Behandlung, die Parabel vom verlorenen Sohn, nicht in dialogischer, sondern in erzählender Form vorgeführt wird. Aber es fehlt auch nicht an ansprechenden und ergreifenden Zügen, so in einer Weihnachts-Lauda, wo erst die Propheten Jesaias und David auftreten, dann die ‚Ambasciatores Caesaris', die den Befehl zur Schätzung überbringen, worauf Joseph sich mit Maria nach Bethlehem begiebt und, von den hartherzigen Menschen überall zurückgewiesen, endlich in einem Stall Zuflucht findet. Wie so oft in den Weihnachtsdichtungen, so hat auch hier der Dichter an manchen Stellen den Ton einer anmutigen

1) Assisi 85 = Gubbio 96; vgl. 91 = 103; 121 = 139.

2) Mitteilungen daraus in der Rivista di filologia romanza 2, 26 ff. und bei d'Ancona 1, 134 ff.

Naivetät glücklich getroffen, namentlich in den Worten, mit denen die Mutter das neugeborene Kind begrüfst; der Chor der Hirten bietet der Mutter seine Mäntel dar, um den Säugling zu erwärmen, und erinnert in einem Schlufsgesang die Reichen und Hochmütigen an die Selbsterniedrigung des Erlösers. In einer Adventslauda wird die Erscheinung des Antichrist und das jüngste Gericht dargestellt. Der erste Teil ist freilich mit dem Tegernseeer Drama nicht zu vergleichen; wenn jedoch der Weltrichter sich strafend zu den Verdammten wendet und die Fürbitten seiner Mutter zurückweist, erhebt sich die Darstellung zu einem furchtbaren Ernst. In einigen von diesen Peruginer Lauden finden wir auch schon scenische Anweisungen: in der Emaus-Lauda bricht Christus das Brot, in der Trauerfigurationslauda wird er von einer Wolke umhüllt, in der Adventslauda verdunkelt sich die Sonne auf das Geheifs des Antichrist und der Mond wird blutrot. Weiteres über die Inscenierung ergeben die Inventare der Brüderschaften. Das älteste erhaltene — übrigens schon als Enventario nuovo bezeichnet — stammt aus dem Jahre 1339; es gehörte der Dominicus-Brüderschaft in Perugia. Hier werden Engelskleider und Engelsflügel, ein Teufelskleid, ein Kreuz, eine Lanze erwähnt. Ähnliche Requisiten finden sich in einem Inventar aus Gubbio von 1428[1]: Engelsflügel, Bärte, eine hölzerne Taube und anderes mehr.

Die Entstehung der italienischen geistlichen Dramen ist somit in der Weise zu erklären, dafs in das geistliche Volkslied allmählich dramatische Elemente eindrangen. Dafs die Volkssprache sich in das lateinische Drama eingenistet und sich dann allmählich ausgebreitet hätte, dafür fehlen uns in Italien alle Zeugnisse und Anhaltspunkte. Charakteristisch für die geschilderte Entstehungsart ist es auch, dafs in Italien nicht wie in anderen Ländern mit der Volkssprache zugleich die Recitation an die Stelle des Gesanges trat. In manchen Fällen zeigt sich allerdings im Inhalt und im Gang der Handlung Übereinstimmung mit den lateinischen Dramen, doch erklärt sich das leicht aus den liturgischen Texten, welche die

1) Giornale di filologia romanza III, 98.

gemeinsame Quelle bilden und d'Ancona ist gewifs im Recht, wenn er die Annahme zurückweist, als wären die dramatischen Lauden aus lateinischen liturgischen Dramen entstanden. Natürlich ist damit nicht für alle einzelnen Lauden die Möglichkeit einer Anlehnung an vorhandene liturgisch-dramatische Texte ausgeschlossen. Der Gebrauch der Lauden erhielt sich noch bis weit ins 15. Jahrhundort hinein; aus dieser Zeit besitzen wir eine reichhaltige Sammlung aus Aquila in den Abruzzen[1], die indes weder in Bezug auf dramatische Lebendigkeit, noch auch in Bezug auf den dichterischen Wort gegenüber den älteren Sammlungen irgend welchen Fortschritt aufweist.

Neben den Lauden der Brüderschaften finden wir in Italien noch eine eigentümliche Form dramatischer Darstellungen in Verbindung mit der Predigt. Es haben sich aus dem 15. Jahrhundert mehrere Predigttexte erhalten, aus denen hervorzugehen scheint, dafs die Passionsprediger, um die Gemüter der Hörer tiefer zu erregen, die Erzählung der Passion mit der Vorführung von lebenden Bildern begleiteten. Die meisten dieser Predigten stammen aus der Abruzzengegend. So finden wir in einer Predigt im Municipalarchiv zu Aquila die Worte: „Sehet Christus am Kreuz ausgestreckt und grausam angenagelt“, und dazu am Rande die Bemerkung: „Hier wird der Gekreuzigte gezeigt.“[2] Offenbar wurde bei diesen Worten ein Vorhang aufgezogen, der bis dahin die Gestalt des Erlösers verhüllt hatte. In diesem Falle wäre es freilich denkbar, dafs es sich blofs um ein Bild und nicht um einen lebenden Menschen handelte. Ausgeschlossen ist diese Möglichkeit jedoch bei einigen anderen abruzzesischen Predigten, über welche de Lollis[3] berichtet. Nach seiner Darstellung wurden während dieser Predigten einzelne Scenen aus der Passion von stummen Schauspielern aufgeführt; der Prediger sprach von der Kanzel herunter den Dialog, den die Darsteller mit ihrer Gestikulation

1) Besprochen und herausgegeben von Pèrcopo, Giornale storico della lett. ital. VII ff.

2) De Bartholomaeis S. 147.

3) Bulletino dell' istituto storico Italiano III, 80 ff.

begleiteten; falls diese Auffassung richtig ist, hätten wir hier eine merkwürdige Analogie zu der mittelalterlichen Ansicht über die antiken Komödien- und Tragödienaufführungen. Eine Predigt des Matteo Agrigentino († 1451) war von der Aufführung der Scene begleitet, wie Maria dem kreuztragenden Sohn begegnet.[1] Hier wurden jedoch die Worte Christi ohne Zweifel von dem Darsteller dieser Rolle gesprochen, die Worte Marias entweder von dem anderen Darsteller oder von dem Prediger selber. Welch gewaltigen Eindruck solche Scenen hervorriefen, wird durch einen Peruginer Chronisten bestätigt, der uns von einer Darstellung der Passion erzählt, die der Volksprediger Roberto von Lecce am Charfreitag 1448 veranstaltete.[2] Er hielt die Predigt auf dem Platz vor dem Lorenzo-Dom. Aus dem Dom trat der kreuztragende Christus hervor; ihm entgegen ging Maria in schwarzem Gewand und nun bewegte sich der Zug nach dem Standorte des Predigers hin, wo die Kreuzigung, die Klagen der Frauen am Fuſse des Kreuzes und endlich die Kreuzabnahme dargestellt wurden. Das Volk begleitete die Scenen mit Jammern und Weinen; der Chronist zählt sechs Leute auf, die noch an demselben Morgen den Entschluſs faſsten, ins Kloster einzutreten. Doch war diese Art Aufführungen nicht auf die Passion beschränkt; in Mailand veranstaltete ein Franziskanerpater 1475 ähnliche Aufführungen während der Osterpredigt. In Venedig wurden die Aufführungen während der Predigt 1503 durch ein Mandat des Patriarchen verboten. Aus anderen Ländern haben wir nur wenige Beispiele dieses Gebrauchs, der wie es scheint, vor allem von den Franziskanern geübt wurde.[3]

1) De Bartholomaeis S. 143. Über andere Predigten mit dramatischen Bestandteilen ebenda S. 144, 154.

2) S. o. S. 180. Über den effektkundigen Roberto von Lecce und andere Prediger dieser Art sind auch die merkwürdigen Mitteilungen des Erasmus (Ecclesiastae sive de ratione concionandi libri IV, Basel 1535 S. 287 ff.) zu vergleichen.

3) D'Ancona I, 290, 344. Aus Frankreich sind nur zwei ähnliche Fälle nachweisbar. In Laval predigte zu Ostern 1507 ein Franziskaner; von Zeit zu Zeit hielt der Prediger inne und es zeigten sich dann hinter einem Vorhang lebende Bilder. 1527 hat ebenda noch ein anderer Franziskaner solche Schaustellungen veranstaltet.

Wenn auch die eben besprochenen Nachrichten über dramatische Scenen in Verbindung mit der Predigt sämtlich nicht über das 15. Jahrhundert zurückreichen, so ist es doch unzweifelhaft, dafs diese eigentümliche Gattung des Dramas schon früher in Italien vorhanden war. Sie begegnet uns schon im 14. Jahrhundert in einer reicheren, ausgebildeteren Gestalt, der gegenüber die Texte des 15. Jahrhunderts wie Repräsentanten einer früheren, unvollkommeneren Entwicklungsstufe erscheinen. Ein Charfreitagsspiel, welches dazu bestimmt war, in Verbindung mit der Predigt vorgetragen zu werden, ist uns in einer Handschrift überliefert, welche die Jahreszahl 1375 trägt, doch zeigt die Mischung zweier Dialekte — umbrisch und venezianisch — dafs wir hier nicht mehr die ursprüngliche Gestalt vor uns haben.[1] Hierfür spricht auch der Umstand, dafs in den Bühnenanweisungen zu wiederholten Malen bemerkt wird, „wie es hergebracht ist“ (como è consueto); die Juden reichen Essig und Galle, „wie es hergebracht ist“, Longinus sticht Christus in die Seite „wie es hergebracht ist“ u. s. w. Als Schauplatz haben wir uns das Viereck vor dem Chor in der Mitte der Kirche zu denken, welches zugleich zu dem Hauptschiff und zu dem Querschiff gehört, wo gewöhnlich an einem der Hauptpfeiler die Kanzel angebracht war, so dafs der Prediger die Handlung übersehen und mit seinen Worten begleiten konnte. Zur Aufführung bediente man sich eines erhöhten Gerüsts (talamo), auf welchem sich, dem gewöhnlichen Inscenierungssystem entsprechend, bestimmte feste Plätze (luoghi deputati) für die verschiedenen Darsteller befanden. Die Handlung beginnt in dem Augenblick, wo der Prediger gerade an die Erzählung der Geifselung Christi gekommen ist. Nun wird Christus von den Henkersknechten an die Säule geführt, sie geifseln ihn, aber nicht in der realistischen Weise wie anderwärts, sondern nur ‚un poco, devotamente‘ und er wendet sich zu Johannes, den er zu seiner Mutter schickt. Es folgt nun eine Darstellung der Passion Christi und der Kreuzabnahme; von Zeit zu Zeit wird die

1) Vgl. d'Ancona I, 184 ff. Ein Abdruck dieses Spiels bei Torraca S. 65 ff.

Handlung unterbrochen und der Prediger greift wieder ein, doch sind seine Worte nicht im Text überliefert. Der dichterische Wert des Machwerks ist ein sehr geringer. Der Schmerz der Gottesmutter wird unter Verwendung der hergebrachten Züge in möglichst grellen Farben geschildert. Sie ergeht sich in lang hingezogenen Klagen während der Kreuzigung und nach der Kreuzabnahme,[1] sie jammert, dafs der Sohn zum Räuber spreche und nicht zu ihr, sie zeigt am Schlufs den Frauen die Nägel und fragt, ob jemals eine solche Grausamkeit begangen worden sei. Offenbar war alles darauf berechnet, unter den Zuschauern einen solchen Paroxysmus zu erregen, wie er uns für die Aufführung in Perugia durch den Bericht des Chronisten bezeugt ist. Auch die jenseitige Welt greift in die Handlung ein: Gabriel erscheint als Tröster Marias, Gott Vater schickt seine Engel hernieder, um dem Sohn in der Todesstunde beizustehen, der Teufel erscheint, um Christus zu bereden, er möge vom Kreuz herabsteigen, die Toten stehen aus ihren Gräbern auf und berichten Christus, dafs er von den Erzvätern erwartet werde, eine Scene, die der Prediger in einer besonderen Erörterung behandelt. Das Versmafs ist die Oktave, für die mir in der dramatischen Laudenpoesie kein Beispiel bekannt ist. Die Überschrift lautet „Devozione für den Charfreitag." Derselbe Ausdruck wird auch von dem Chronisten für die Peruginer Predigtscene angewendet, doch ist die Nomenklatur für die verschiedenen Gattungen hier ebenso schwankend wie in anderen Ländern; es scheint, dafs der Ausdruck mitunter auch für die Bezeichnung dramatischer Lauden gedient hat.[2] Ob das Stück zum Gesangsvortrag bestimmt war, ist nicht ersichtlich; dafs öfter eine Person mit „er sagt" (dice) eingeführt wird, kann jedenfalls nicht als Gegenbeweis gelten.

---

1) Torraca S. 88 mufs es wohl heifsen: se facia la schiavacione secondo che e consuoto (nicht sclamacione). Schiavacione = Herausziehung der Nägel. Die Anordnung der Personen nach der Kreuzabnahme — Maria in der Mitte, Johannes am Haupte, Magdalena an den Füfsen — ist dieselbe wie auf den Bildern Botticellis und Fra Bartolommeos.

2) Vgl. Gaspary, Gesch. d. ital. Lit. 2, 197.

Die Handschrift enthält auch eine Devozione für den Gründonnerstag[1] in derselben Form und demselben Stil, auch mit derselben Dialektmischung, doch fehlen hier in den Didaskalien alle Hindeutungen darauf, dafs die Aufführung mit der Predigt verbunden war. Die Handlung geht von dem letzten Gastmahl in Bethanien[2] bis zur Gefangennahme in Gethsemane. Es begegnen uns hier zum erstenmale viele von den traditionellen Zügen, die in den grofsen Mysterien des ausgehenden Mittelalters wiederholt auftauchen: Christus verabschiedet sich von der Mutter, dabei umarmen sie sich wiederholt und sinken zur Erde nieder, Maria empfiehlt ihren Sohn der Fürsorge des Judas, die Wächter stürzen dreimal zu Boden, ehe sie an den Erlöser Hand anlegen.

In einer Sieneser Handschrift des 15. Jahrhunderts hat sich eine ähnliche dramatische Dichtung erhalten;[3] sie gehört jedoch dem Weihnachtscyclus an und erinnert insofern an die älteren Formen des liturgischen Dramas, als sie sich nicht an die Predigt, sondern an die Messe anschliefst. In der Kirche ist eine Bühne mit der Hütte von Bethlehem aufgeschlagen, schon während der Messe erscheint ein Engel und singt das Gloria in excelsis. Dann, nach beendeter Messe, erscheint wieder ein Engel als Prologsprecher und nun beginnt das eigentliche Weihnachtsspiel; es umfafst die Geburt Jesu, die Anbetung der Hirten, die auch hier Geschenke darbringen, einen Käse und ein Fäfschen Wein; alsdann folgt die Anbetung der Magier, zum Schlufs ein Epilog des Engels. Das Spiel ist aus zwei anderen zusammengesetzt, die sich in der gleichen Handschrift finden, einem Hirtenspiel in Oktaven und einem Dreikönigsspiel in der Form der Ballata, die auch in den umbrischen

1) Bei Terraca S. 47 ff.

2) Aus den Worten ‚une de li manzaturi sia Lazaro' möchte ich nicht die Folgerungen ziehen, wie d'Ancona I, 193. Die Worte beruhen auf Joh. 12, 2; falls die Aufführung mit einer Predigt verbunden war, hat der Prediger wohl an die Anwesenheit des Lazarus ähnliche Betrachtungen geknüpft, wie z. B. der Karthäuser Ludolf in seinem Leben Jesu II, cap. 25.

3) Herausg. von de Bartholomaeis, Atti della R. Accademia dei Lincei, ser. IV, Rendiconti vol. VI (1890) S. 304 ff.

Lauden öfters angewendet wird. Schon in dem Dreikönigsspiel war ein Engel als Sprecher des Prologs und Epilogs erschienen. Es zeigt sich ebenso wie in den zwei Devozionen die Neigung zur Vorführung ausführlicherer dramatischer Dichtungen, eine Neigung, die in Italien wie anderwärts mit einer Vorliebe für das tändelnde und spielende und mit einer gewissen breiten Redseligkeit verbunden erscheint.

Im 15. Jahrhundert entwickelte sich indes eine neue Form des geistlichen Dramas, die ‚sacra rappresentazione', die vor allem in Florenz gepflegt wurde. Mit dem Weihnachtsspiel der Sieneser Handschrift haben die sacre rappresentazioni das gemeinsam, dafs auch in ihnen die Form der Oktave vorherrscht und dafs sich fast regelmäfsig ein Engels-Prolog und Epilog findet. Es spricht alles dafür, dafs sich in dem Sieneser Weihnachtsspiel eine Übergangsform von den Lauden zu den Repräsentationen erhalten hat. In letzteren tritt allerdings der kirchliche Charakter mehr und mehr zurück; man hat hier auch mitunter die Ausstattungseffekte angewandt, in denen die Bewohner von Florenz Meister waren. Doch findet sich schon in dem Weihnachtsspiel ein grofser Knall- und Lichteffekt bei der Erscheinung des Engels vor den Hirten.

Im übrigen sind die Anfänge dieser neuen Abart des Dramas in Dunkel gehüllt. Wir können blofs soviel sagen, dafs Feo Belcari (1410—1484) unter den bekannten Dichtern von Repräsentationen der älteste ist und dafs die erste datierbare Aufführung eines solchen Stückes (Belcaris Abraham und Isaak) in das Jahr 1448 fällt.[1] Dann aber können wir verfolgen, wie sich von der Mitte des 15. bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts eine reiche litterarische Produktion auf diesem Gebiete entwickelte; es haben sich etwa hundert Repräsentationen erhalten.[2] Wie in anderen Ländern so ragen auch

1) Erwähnung verdient der Umstand, dafs das Hirtenspiel der Sieneser Handschrift in einer anderen Handschrift mitten unter Dichtungen des Feo Belcari überliefert ist. Vgl. de Bartholomaeis a. a. O. und d'Ancona 1, 259.

2) Verzeichnet von Batines, Bibliografia delle antiche rappresentazioni etc., Firenze 1852. Mir waren blofs die 43 zugänglich, die in der von d'Ancona veranstalteten dreibändigen Sammlung der Sacre Rappresentazioni (Firenze 1872) enthalten sind.

hier die dramatischen Formen des ausgehenden Mittelalters noch weit in die neue Zeit hinein, ohne dafs sich allgemein gültige Merkmale aufstellen liefsen, durch welche die später entstandenen Werke von den früheren unterschieden werden könnten. Die meisten Stücke sind im Druck erschienen und gewähren uns durch die Datierung oder die Beschaffenheit des Druckes einen Anhaltspunkt für die Entstehungszeit. Bei den späteren Drucken mufs man freilich oft mit der Möglichkeit einer älteren Vorlage rechnen. Viele Drucke gehen noch ins 15. Jahrhundert zurück, so namentlich eine Sammlung in Kleinquart, die in zwei Bänden vierzehn Stücke umfafst. Die Namen der Verfasser sind in den meisten Fällen unbekannt. Aus älterer Zeit sind neben Belcari noch zu erwähnen: zwei Mitglieder des Hauses Medici, Lorenzo der Prächtige und Lorenzo di Pier Francesco, ferner Araldo Benci, Bernardo Pulci und seine Frau Antonia, vielleicht auch sein Bruder Luigi, der Dichter der Morgante Maggiore, endlich Castellano Castellani, seit 1489 Professor des kanonischen Rechtes in Pisa.

Durch einen merkwürdigen Umstand unterscheiden sich diese Repräsentationen von den meisten Erzeugnissen der mittelalterlichen dramatischen Litteratur. Sie waren dazu bestimmt von Knaben aufgeführt zu werden, die sich zu frommen Brüderschaften vereinigt hatten.[1] Diese Bestimmung ist schon bei den Stücken des Feo Belcari erkennbar. Zwei darunter, Mariä Verkündigung und das jüngste Gericht behandeln allerdings Stoffe, die schon in der älteren Laudenpoesie vorkommen und erinnern an diese Poesie auch hinsichtlich der Auffassung und Behandlung, wenn man von einer gewissen behaglichen Geschwätzigkeit absieht. Bei zwei andern scheint jedoch der Stoff mit Rücksicht auf die jugendlichen Darsteller gewählt, sie behandeln die Opferung Isaaks und eine Scene zwischen Jesus und Johannes in der Wüste. Hier wird vorausgesetzt, dafs Johannes sich schon als Knabe in die Einsamkeit zurückgezogen hat, eine Vorstellung, die ja auch mehreren Werken der Florentiner bildenden Kunst zu Grunde liegt; Jesus auf der Rückkehr von Ägypten begiebt sich zu ihm und verkündigt,

1) Eine Aufzählung dieser Brüderschaften bei d'Ancona 1, 405.

er werde sich im dreifsigsten Lebensjahre von ihm taufen lassen. Auch in der späteren Repräsentationenlitteratur zeigt sich oft genug die Rücksicht auf Belehrung und Erbauung der heranwachsenden Jugend. Hieraus erklärt sich die Wahl von Stoffen wie Isaak und Ismael, Joseph und seine Brüder, der verlorene Sohn, der zwölfjährige Jesus im Tempel, Tobias und der Engel. In den Legenden von Josaphat und Chrysanthus spielt die Jugenderziehung gleichfalls eine wichtige Rolle. Dies Element wird selbst in solche Stücke hineingetragen, denen es ursprünglich fremd ist. In der Legende von den drei Jacobspilgern (s. o. S. 281) wird die Verläumderin auf den Richtplatz geführt und beschuldigt ihre Mutter, ihr ganzes Unglück käme daher, dafs sie in der Jugend schlecht erzogen und nicht streng genug bestraft worden sei.[1] Regeln der Tugend und praktischen Lebensweisheit finden sich überhaupt in den Repräsentationen ungleich viel häufiger als in anderen geistlichen Dramen, auch Vasthi nach ihrem Falle und Haman vor seiner Hinrichtung belehren das Publikum in längeren Ansprachen, was man aus ihrem Unglück für Lehren ziehen könne. Demselben moralischen Zwecke dienen auch die Vorspielscenen, die wir bei einigen Stücken finden, so im Spiel von dem Jesusknaben im Tempel, wo zuerst eine Streitscene zwischen zwei guten und zwei bösen Knaben vorgeführt wird; die guten Knaben begeben sich dann auf den Schauplatz und sehen sich das Spiel an. Am berühmtesten unter diesen Vorspielscenen ist jedoch diejenige, welche Araldo zu dem Spiel von Abraham und Hagar gedichtet hat, sie bewegt sich sehr frisch und lebendig in der Form der Frottola. Ein Vater hat zwei Söhne, einen guten und einen bösen, er geht mit ihnen zur Aufführung hinaus nach Fiesole, der Regisseur läuft geschäftig hin und her, er läfst sich auf ihre Bitten herbei, ihnen einiges über das Stück mitzuteilen, ein verspäteter Schauspieler kommt in aller Eile herzu, das Stück beginnt und der böse Sohn wird durch die Geschichte Isaaks und Ismaels so ergriffen, dafs er am Schlufs seinem Vater zu Füfsen fällt und eingesteht, er habe ein eben solches Schicksal wie Ismael ver-

1) Sacre Rappresentazioni III, 482.

dient. Dieses Vor- und Nachspiel wurde auch durch besondere Abdrücke verbreitet und Borghini erzählt, dafs alle Kinder es auswendig wufsten.[1] Doch sind manchmal auch solche Scenen ganz willkürlich und kunstlos angefliekt, z. B. die Scene am Schlufs der Repräsentation von einem Pilger, wo ein böser Knabe einen guten zum Hazardspiel verleiten will.[2] Die Prologe enthalten oft ausdrückliche Hinweise auf das jugendliche Alter der Darsteller, gewöhnlich werden die „Väter und Brüder“ unter den Zuschauern angeredet.

Die Florentiner Repräsentationenbühne ist also im Grunde genommen ein harmloses Kindertheater, und wenn wir schon bei andern geistlichen Dramen auf die Anlegung eines eigentlich künstlerischen Mafsstabes verzichten mufsten, so ist dies hier in noch höherem Grade der Fall. Den meisten Stücken sieht man es deutlich an, dafs sie ihren Verfassern nicht viel Kopfzerbrechens gekostet haben. Auch das Spiel des Lorenzo von Medici von den Heiligen Johannes und Paulus (aufgeführt 1489) trägt den Durchschnittscharakter der ganzen Gattung, wenn es auch zu den Stücken gehört, die wegen der gewandten Versbehandlung Lob verdienen. In früherer Zeit haben sich manche Gelehrte vergeblich abgemüht, die leicht und flüchtig hingeworfene Dichtung als ein Herzensbekenntnis des grofsen Verfassers zu erklären;[3] bei einer eingehenden Betrachtung über die Regierungskunst ist allerdings zuzugeben, dafs sie die eigensten Ansichten Lorenzos wiederspiegelt. Auch bei dem andern mediciäischen Dramatiker, Lorenzo di Pier Francesco, dem Dichter einer Kreuzerfindung,[4] hat man Anspielungen gefunden; der Dichter, der gegen seine eigene Familie die Partei des Volks ergriff, preist die Volksherrschaft und verwünscht die Tyrannei. Sonst ist an seinem Stück noch die Eröffnungsscene bemerkenswert: ein Vater begiebt sich mit seinem Sohne auf den Schauplatz; doch ist der Inhalt ihres Gesprächs nicht die übliche pädagogische Weisheit, sondern eine sehr lebendige

1) Nach d'Ancona I, 395.
2) Sacre Rappresentazioni 3, 430 ff.
3) In geistvoller Weise widerlegt von d'Ancona I, 261 ff.
4) Ungedruckt. Mitteilungen daraus bei d'Ancona I, 267 f. 383 ff.

Schilderung der lärmenden Menge, die dichtgedrängt den Beginn der Vorstellung erwartet. Was die Dichter der Familie Pulci betrifft, so zeigen die Werke Bernardos und Antonias keine hervorstechenden Eigentümlichkeiten. Luigi Pulci hat die Legende der heiligen Theodora dramatisiert, der Antiochenischen Jungfrau, welche die Liebesanträge des römischen Prokonsuls zurückwies und zur Strafe den Wüstlingen in einem schlechten Hause preisgegeben werden sollte. Doch wurde sie durch einen edlen Jüngling gerettet, mit dem sie gemeinsam den Märtyrertod erlitt. Von einer Rappresentazione die S. Teodora, die sich in mehreren Drucken des 16. Jahrhunderts erhalten hat, können wir nicht mit Bestimmtheit sagen, ob sie mit Pulcis Drama identisch ist, jedenfalls ragt sie über die Durchschnittswerke der Gattung weit empor. Die Leidenschaft des Prokonsuls wie die Gottergebenheit der Jungfrau sind in den schwungvollen Octaven vortrefflich ausgedrückt; am Schlufs werden die beiden Märtyrer gefesselt, sie stimmen einen Lobgesang an und lassen sich zum Richtplatz führen. Das Ganze klingt aus in den Terzinen des Epilogs, der erzählt, wie sie unter dem Schwert des Scharfrichters fielen und die Hörer ermahnt, ihren Blick auf die jenseitige Welt gerichtet zu halten; der Dichter verschmäht es, durch die Vorführung einer Henkerscene zu wirken. Doch auch der Humor fehlt nicht ganz in der Schilderung der dienstfertigen Begleiter des Prokonsuls und der wankelmütigen Freundinnen Theodoras. Dann ist noch ein √ komisches Intermezzo eingefügt, das aufserhalb des Ganges der Handlung steht: während Theodora sich in Mannskleider steckt, um aus ihrem schändlichen Aufenthaltsort zu fliehen, treten zwei schimpfende und zankende Weiber auf, Mona Minuccia beschuldigt Mona Acconcia, ihr Eier gestohlen zu haben. Die Frottola zu Beginn des Stückes beweist, dafs es dazu bestimmt war durch junge Mädchen in einem Frauenkloster vorgeführt zu werden. Hieraus erklärt sich wohl auch die Enthaltsamkeit in Bezug auf die Marterscene. In der Frottola wird ein Bild der kleinen Kabalen und Intriguen entworfen, die überall und zu allen Zeiten mit dem Theaterwesen verbunden waren: zwei Schwestern beschweren sich über ihre schlechten Rollen und ihre unansehnlichen Kostüme, sie wollen nicht mitspielen,

obwohl der Saal schon mit Zuhörern angefüllt ist, doch werden sie zuletzt durch die Zusicherung schönerer Kostüme besänftigt. Dafs die dramatischen Aufführungen auch sonst noch als ein harmloser Zeitvertreib in den Frauenklöstern beliebt waren, ergiebt sich aus einer Frottola von drei Klosterschwestern, die nicht mit einer bestimmten Repräsentation zusammen überliefert ist und überall angefügt werden konnte; auch hier dreht es sich um schauspielerische Eifersüchteleien.[1]

Von Castellano Castellani erzählt Fabroni, der Geschichtschreiber der Universität Pisa,[2] er habe die heilsamen Lehren und Geschichten des Evangeliums in Verse gebracht, mit der Absicht, sie Knaben und Landleuten besser einzuprägen. Das dichterische Verdienst der sechs Repräsentationen, die unter seinem Namen überliefert sind, ist ein sehr geringes, manchmal hat er sich auch selber ausgeschrieben. Seine Verse haben etwas Triviales und Handwerksmässiges, nur selten, z. B. da Euphrasia ihre Tochter ins Kloster bringt (S. R. II, 283) erheben sie sich zu einem höheren Ton. Allgemeine Weisheitsregeln werden bei allen passenden und unpassenden Gelegenheiten angebracht; wenn ein Herr seinen Diener mit einem Auftrag fortschickt, stellt der Diener fast regelmäfsig eine Betrachtung darüber an, dafs es seine Pflicht sei, die Befehle des Herrn pünktlich auszuführen. Wo Castellani sich zu einem pathetischen Tone erheben will, scheitert er fast regelmäfsig; in seinem Spiel vom verlornen Sohne reicht der betrübte Vater dem leichtfertigen Jüngling ein Messer, er möge ihm doch lieber gleich das Herz ausreifsen. Dagegen erfreut er uns in seinem S. Onofrio durch eine charakteristische Scene aus dem Landleben; zwei Bauern klagen über die Bedrückung durch ihre Gutsherren und überlegen, wie sie die Herren bei Ablieferung der Abgaben betrügen könnten. Castellanis Name findet sich auch auf dem Titel einer dramatischen Passion in den gangbaren Formen der Repräsentation, ohne hervorstechende Eigentümlichkeiten, aber in schönen, fliefsenden Versen, die

1) Etruria 1852 II, 174; Stellen daraus bei d'Ancona I, 386 f.

2) Fabroni, Historia academiae Pisanae I, 166.

es als zweifelhaft erscheinen lassen, ob Castellani wirklich der Verfasser war.

Schon aus dem Obigen ergiebt sich die Mannigfaltigkeit der in den Repräsentationen behandelten Stoffe. Es wurde neben der biblischen Geschichte der ganze Reichtum der Legendenlitteratur herangezogen. Neben Märtyrerdramen — z. B. von S. Barbara, S. Ignatius, S. Ursula und ihren Jungfrauen — finden wir eine auffallend grofse Zahl von Dramen, in denen die Weltflucht in der strengen Form des asketischen Einsiedlerlebens verherrlicht wird, so die von Onuphrius und Paphnutius, ferner eine handschriftlich erhaltene Repräsentation von einem alten Eremiten und seinem jungen Gefährten, die man früher irrtümlich für das älteste Werk der ganzen Gattung gehalten hat.[1] Auch wird gerne in den Repräsentationen dargestellt, wie der Held sich zum Schlufs in eine einsame Wüstenei zurückzieht, so der junge Josaphat und die heilige Guglielma; ein gleiches geschieht in der italienischen Dramatisierung der Theophiluslegende. Die Marienmirakel gewährten auch in Italien den Dramaturgen eine reiche Ausbeute. Wie in Frankreich, so wurden auch hier Geschichten aus dem weltlichen Sagenschatz durch Einfügung von Marien-Erscheinungen zu Mirakeln umgestempelt und zwar sind es auch hier Geschichten von verleumdeten und unschuldig verfolgten Frauen, an denen diese Umwandlung vollzogen wird. Die schöne Stella mufs vor ihrer eifersüchtigen Stiefmutter fliehen, die schöne Uliva vor der unnatürlichen Liebe des eigenen Vaters. Beide erleben die mannigfachsten und wunderlichsten Abenteuer, bis endlich die ausdauernde Tugend ihren Lohn erhält; in die Uliva, die aus der Mitte des 16. Jahrhunderts stammt, sind noch allerlei mythologische Intermezzi und Ballets im Sinne der ausgebildetsten Renaissance-Dramaturgie eingefügt. Die heilige Guglielma, von der die Acta Sanctorum nichts wissen, wird von ihrem Schwager verleumdet, dessen Liebesanträge sie zurückgewiesen hat, und heilt ihn nachher, als er zur Strafe für sein Verbrechen vom Aussatz befallen wird. In mehreren Repräsentationen wird dargestellt, wie der heilige Jacobus die

1) Zuletzt herausg. von Torraca S. 97 ff.

Pilger beschützt, die zu seinem Grabe in Compostella wallfahrten. In einem dieser Stücke giebt sich der Teufel für den Heiligen aus, tritt zu dem Pilger und redet ihm ein, er thue ein gottgefälliges Werk, wenn er sich selbst ums Leben bringe. Der Pilger thut, wie ihm befohlen, nun erscheint sogleich der Teufel in seiner wahren Gestalt, um die Seele abzuholen, doch gelingt es dem Heiligen noch rechtzeitig, seinen treuen Diener zu retten und zum Leben zurückzuführen. Die Repräsentation von Rosana und Ulimento ist nichts als eine Umgestaltung der weitverbreiteten Sage von den verliebten Kindern Flore und Blancheflur. Hier fehlt zwar die Marienerscheinung, doch wird, dem Zweck dieser Aufführungen entsprechend, neben der Liebesgeschichte das religiöse und sittliche Element gebührend hervorgehoben. Ein Einsiedler bekehrt die Eltern Rosanas zum Christentum, indem er das Götzenbild im Tempel zum Geständnis zwingt, daſs es eigentlich ein böser Dämon sei; Rosana tauft ihren heidnischen Geliebten und ermahnt ihn zum Gehorsam gegen seine Eltern. Diese Repräsentation gehört zu den allerpopulärsten. Vom Ende des 15. Jahrhunderts bis zum Jahre 1610 werden 27 Drucke gezählt und bis in unsere Zeit hinein werden für den Gebrauch des Landvolks neue Auflagen veranstaltet. Und in der That verdient sie diese Beliebtheit. In leichten und anmutigen Versen flieſst der Dialog dahin, auch in den leidenschaftlichen Partieen ist manches gut geraten und wo geschildert wird, wie der Jüngling den Aufenthalt des Mädchens im Serail des Sultans auskundschaftet, da fehlt es auch nicht an einem Anflug von Humor. Boccaccios Novelle von der geduldigen Griseldis wurde noch im 15. Jahrhundert dramatisiert. Diese Repräsentation ist ungedruckt, doch scheint auch hier, nach den bekannt gewordenen Proben zu urteilen,[1] das religiöse Element stark betont zu sein.

Von allen diesen Repräsentationen ist neben Theodora und Rosana die von dem heiligen Giovanni Gualberto als die wertvollste und eigentümlichste hervorzuheben. Der ungenannte Dichter führt hier den Florentinern eine Gestalt aus der Geschichte ihrer eigenen Vaterstadt vor. Giovanni Gualberto (†1073),

1) Bei d'Ancona 1, 439.

der Stifter des Ordens von Vallombrosa, sollte als Jüngling die Blutrache an dem Mörder seines Bruders vollziehen. Er traf ihn an einem Charfreitage und fiel über ihn her, doch der Mörder flehte ihn an, des heiligen Tages zu gedenken und ihm im Namen des Gekreuzigten zu verzeihen. Die versöhnten Feinde knieeten zusammen vor einem Crucifix nieder und es begab sich, dafs das Jesusbild dem jungen Giovanni zunickte. Tief bewegt fafste er den Entschlufs, in das Kloster San Miniato einzutreten und liefs sich auch dadurch nicht abbringen, dafs der Abt ihm in eindringlichen Worten die Strenge der klösterlichen Verpflichtungen vorhielt. Der Vater, aufs höchste aufgebracht, kam ins Kloster und wollte den Sohn um jeden Preis wieder in die Welt zurückführen, Giovanni vermochte ihn jedoch dazu, dafs er, wenn auch mit schmerzlicher Rührung, seine Zustimmung erteilte. Der junge Mönch blieb im Kloster und als der Abt gestorben war, sollte er zu seinem Nachfolger ernannt werden. Bescheiden lehnte er diese Würde ab, doch nun benutzte ein ehrgeiziger Mönch die Gelegenheit, sich durch Bestechungen und Intriguen mit Hülfe des käuflichen Bischofs zum obersten Amte im Kloster aufzuschwingen. Die Herrschaft des neuen Abtes entsprach diesem Anfang, Giovanni konnte und wollte nicht länger in dem entweihten und verweltlichten Kloster bleiben und wandte sich in der Not seines Herzens an einen frommen Einsiedler. Dieser trug ihm auf, sich nach dem Marktplatz zu begeben und dort öffentlich vor allem Volk das schamlose Treiben der bestechlichen Priester zu enthüllen. Giovanni that wie ihm befohlen. Dies alles wird in der Lebensgeschichte des Heiligen erzählt,[1] in der Repräsentation wird noch hinzugefügt, wie auf Geheifs des Bischofs ein spanischer Meuchelmörder gedungen wird, um Giovanni aus dem Wege zu räumen. Damit endigt das Stück, das offenbar unvollständig überliefert ist. Der Verfasser ist kein eigentlicher dramatischer Dichter, in der Anordnung des Stoffs erhebt er sich nur wenig über das Durchschnittsmafs seiner unbeholfenen Kunstgenossen. Aber doch ist er von der eigentümlichen Schönheit des überlieferten Stoffes gehoben und

1) Acta Sanctorum Juli III, 349 ff.

durchdrungen, die Begegnung mit dem Mörder am Charfreitag, der Zorn und die Rührung des Vaters kommen zu voller Wirkung. Ausführlich verweilt er bei dem Bischof und dem gewissenlosen Abt, doch schildert er ihr Treiben nicht mit frivolem Spott, sondern mit tiefer Empörung. Ruberto nimmt drei Klosterbrüder beiseite, er will sich mit ihnen zum Bischof begeben und ihm hundert Dukaten überreichen; wenn alles gut geht, will er sie später zu seinen höchsten Würdenträgern erheben. Bei der Schilderung des bischöflichen Hofes gebraucht der Dichter zu unserm Erstaunen ein geschicktes Mittel der Charakteristik, wie es in ähnlicher Weise auch ein neuerer Dramatiker anwenden könnte. Ehe Ruberto am bischöflichen Hofe erscheint, wohnen wir dort einer andern Scene bei. Der Bischof hat einen Streit zwischen zwei Priestern zu entscheiden. Bevor er die Parteien anhört, erkundigt er sich durch einen Kaplan nach ihren Verhältnissen. Der Kaplan meldet, der eine sei arm, aber ein guter Priester und beim Landvolk beliebt, der andere habe einen Sack voll Dukaten bei sich. Nun werden sie hereingelassen, der Bischof läfst sich den Geldsack heimlich zustecken und entscheidet zu Gunsten des Spenders. Nach dieser Einleitung läfst sich denken, dafs auch Ruberto sein Geschäft glatt abwickelt. Als er zum Abt erhoben ist, verliert sich auf einmal seine frühere falsche Demut, es wird uns in einer charakteristischen Scene vorgeführt, wie brutal er mit den zinspflichtigen Bauern umgeht.

Im allgemeinen kann man jedoch den Grundzug der Repräsentationen als eine charakterlose Nüchternheit bezeichnen, verbunden mit äufserer Glätte der Form. Man hat schon öfter die Kürze der Repräsentationen im Gegensatz zu der unförmlichen Länge der Mysterienspiele bei andern Völkern gerühmt. Aber ein wirklicher Vorzug ist das nicht, denn in Bezug auf künstlerische Abrundung und auf Hervorhebung des Wesentlichen stehen die Repräsentationen und die auswärtigen Mysterien auf gleich niedriger Stufe. Der geringere Umfang ergab sich ganz naturgemäfs daraus, dafs es sich hier nicht um grofse städtische Feste handelte, an denen die ganze Bürgerschaft teilnahm, sondern um einen Zeitvertreib für halbwüchsige Jünglinge. Damit erklärt sich auch ein anderer Vorzug

dieser Spiele, die diskretere Behandlung der komischen Partieen, die Vermeidung grober Zoten. Im übrigen finden wir hier ähnliche komische Figuren wie in den französischen Mysterien: durstige Botengänger, zudringliche Bettler und dann auch Krüppel, so ist z. B. im Auferstehungsspiel das komische Element dadurch vertreten, dafs im Wirtshause von Emaus ein Buckliger als Kellner aufwartet. Wenn eine Krankheit und ihre übernatürliche Heilung geschildert wird, dann lassen sich die Dichter nicht leicht die Gelegenheit entgehen uns die Ärzte vorzuführen, wie sie mit gravitätischer Miene das Uringlas betrachten und mit reichlicher Einmischung lateinischer Brocken ihre Meinung abgeben, bis dann endlich ihre Kunst vor der wunderbaren Kraft des Heiligen zu Schanden wird. Castellani verfehlt nicht, an einer solchen Stelle ausdrücklich zu bemerken, dafs der Spott sich nur auf die Stümper, nicht auf die guten Ärzte beziehe.[1] Ganz roh und abgeschmackt ist die Komik in dem Weihnachtsspiele, wo zwei Bethlehemitische Mütter sich über die Vorzüge ihrer Kinder streiten und auch nach deren Ermordung den Streit unter Begleitung von Prügeln fortsetzen. In der Repräsentation von St. Barbara wird in einer sehr stark aufgetragenen Scene vorgeführt, wie die Heilige die Götzenbilder anspeit und in den Abtritt werfen läfst.

Beachtung verdient es auch, dafs die Teufel in den Repräsentationen nicht gar so häufig auftreten, wie überhaupt hier nicht ein solches fortwährendes Eingreifen der jenseitigen Welt stattfindet. Doch erscheint der Teufel oft in Verkleidung, so in der oben erwähnten Repräsentation von dem Jakobspilger. Mehrmals versucht er auch unter der Maske eines Klosterbruders die Asketen von ihrem strengen Lebenswandel abzubringen, dann wird er aber regelmäfsig erkannt und mit Schimpf und Schande fortgejagt. Im Theophilus erscheint er als Bettler, um durch eine Verleumdung die Absetzung des Vicedominus herbeizuführen; nachdem aber die Ränke der Höllengeister fehlgeschlagen sind, lassen sie ihren Zorn an dem jüdischen Zauberer aus, den sie zum Schlufs durchprügeln und in die Hölle schleifen.

Auch das Verhältnis der Dichter zu der Überlieferung ist im wesentlichen dasselbe, wie in andern Ländern. Erwähnens-

1) Sacre rappresentazioni I, 450.

wert sind einzelne Züge, die von den Dichtern neu erfunden scheinen, wie die Zusätze zur Theophiluslegende oder das Zusammentreffen des Knaben Jesu mit Johannes in der Wüste. Die latente Poesie aus den überlieferten Stoffen ans Licht zu ziehen, ist ihnen nur in wenigen Fällen gelungen. Die verzehrende Leidenschaft der Frau Potiphar wird sehr kurz und summarisch geschildert, die Scene, wie Barlaam das Elend der Welt kennen lernt, ist mit der schönen Scene des französischen Mysteriums nicht zu vergleichen. Weit besser ist der Seelenkampf in dem Mysterium von den zwei Jakobspilgern geraten, deren einer das Blut seiner Kinder opfern soll, um den Freund vom Aussatz zu heilen; wir sahen schon, wie dürftig das französische Mirakelspiel von Amicus und Amelius in der entsprechenden Scene ist. In der Legende von Chrysanthus und Daria wird erzählt, wie Chrysanthus durch das Lesen der Evangelien zum Christentum bekehrt wird. Was aus dieser Legende unter den Händen eines wahrhaften Dichters werden kann, zeigt uns Calderon in der wundervollen Eröffnungsscene seines Dramas ‚Los dos amantes del cielo', wo der Held mit Faust vergleichbar in seinem Studierzimmer über die Anfangsverse des Johannesevangeliums nachsinnt. In der Repräsentation bekommt Chrysanthus von seinen Lehrern Bücher, dann folgt die Didaskalie: „Chrysanthus studiert und es kommt ihm das Evangelium in die Hand und er sagt zu sich selber" .... und nun spricht er sogeich den Entschlufs aus, die heidnische Wissenschaft zu verlassen und sich ganz diesem Buche zu widmen.

Dieser Fall ist auch in anderer Hinsicht charakteristisch. Die Dichter, welche ihre Stücke nicht so weit ausdehnen durften wie ihre ausländischen Kollegen, haben oft einen Teil der Handlung in die Form des stummen Spiels resp. der Didaskalie zusammengedrängt, z. B.: „Cotella wird aussätzig und sagt" ... oder in dem Paradiesprozess: „Misericordia sucht im Himmel und Veritas steigt zur Erde herab und sucht unter den Menschen, aber im Himmel findet sich niemand mit hinlänglicher Liebe und auf Erden niemand mit hinlänglicher Unschuld" ....[1]

1) Vgl. oben S. 259 die ausführliche Darstellung dieser Überlieferung im Weihnachtsmysterium von Rouen.

Aber oft vertreten auch die Didaskalien die Stelle eines Kommentars für den Leser, z. B.: „Abraham antwortet Isaak und in dieser Antwort prophezeit er ohne es selbst zu wissen.“

Wenn man von der Frottola und von einzelnen lyrischen Einlagen absieht, sind die Repräsentationen fast durchweg in Oktaven abgefafst; also hier wie in England bleibt die strophische Form für das geistliche Drama mafsgebend. Natürlich ist diese Form für das lebendige Wechselgespräch nicht vorteilhaft. Oft mufs fremdartiges in eine Strophe zusammengedrängt oder zusammengehöriges auseinandergerissen werden, was namentlich dem Castellano Castellani in seinen Reimereien oft begegnet. Oft entfaltet aber auch die Strophe in längeren Ergüssen, in Gebeten, Klagen, aufmunternden Anreden ihre volle Schönheit. In manchen Fällen ist es sogar gelungen, den kunstvollen Bau der Strophe innerhalb des eigentlichen Dialogs wirksam zu verwenden, z. B. im Gespräch zwischen Kaplan und Bischof im Giovanni Gualberto. Der Kaplan berichtet, was er über die streitenden Parteien ausgekundschaftet hat, er sagt:

Messer i l'ho saputo e me l'han dotto,
Quello a chi l' popol la vorrebbe dare
È un buon prete, ma'gli è poveretto,
E non potrebbe un cieco far cantare.
Quell' altro mi mostrò un pien sacchetto,
E son ducati secondo el sonare
E dice ve gli arreca, e son dugento,

darauf der Bischof:

Costui ha ragion, mettigli drento.

Oder die herrliche Stelle, wo ein Priester die heilige Barbara vor der Taufe über ihren neuen Glauben befragt:

‚Crodi tu veramente in un Dio solo
E tre persone, come hai letto?‘ — Credo. —
‚Et in Christo Jesù, vero figliulo
Del Padre eterno e di Maria?‘ — Credo. —
‚Quale è concetto e nato senza duolo
Per divina virtù di quella?‘ — Credo. —
‚E crucifisso o morto e suscitato?‘
— El mio cor crede, e in fede e roborato. —

‚Renunzi tu al diavol veramente
Quale è nostro avversario?‘ — Abrenuntio. —

,Et alle opere sue prave e fetente
Di spurcizia carnale?' — Abrenuntio. —
,Et alle pompe sue interamente
D'ogni mondana gloria?' — Abrenuntio. —
,Renunzia ancora al falso paganesimo.'
— Io lo renunzio. — ,Orsù, prendi el battesimo.'

Ob die Repräsentationen ebenso wie die Lauden und die Devozionen zum Gesangsvortrag bestimmt waren, ist fraglich. Jedenfalls hat der Gesang auch in der Oktave sich immer neben dem gesprochenen Vortrag behauptet; aufserdem finden wir öfters eingelegte Lieder und Tänze. In der Ausstattung hat sich gewifs der Florentiner Kunstsinn offenbart, auch fehlte es nicht an Wolken, Blitzen und feuerspeienden Drachen.[1] Die Anordnung des Schauplatzes war ohne Zweifel dem gangbaren mittelalterlichen System entsprechend. Über Ort und Zeit der Aufführungen sind wir durch gelegentliche Anspielungen unterrichtet. Abraham und Isaak von Feo Belcari wurde in der Kirche aufgeführt. Später hat man es wohl für angemessener gehalten, diese Jugendspiele ins Freie zu verlegen, mehrmals wird der Abhang des Berges von Fiesole als Schauplatz erwähnt. Die Nonnen spielten natürlich in den Klosterräumen. Als angemessenste Zeit erschienen die Nachmittagsstunden. Die durchschnittliche Länge einer Repräsentation beträgt 700 bis 1000 Verse; wenn man bedenkt, dafs in den klassischen Tragödien aus Schillers letzter Periode jeder Akt etwa 550 bis 800 Verse umfafst, so kann eine Aufführung nicht sehr lange gedauert haben. Allerdings dürfen wir nicht vergessen, dafs die gesungenen Partieen eine gröfsere Zeitdauer in Anspruch nehmen mufsten. Von Pausen während der Aufführungen ist in den Texten nicht die Rede; wenn eine Repräsentation den gewöhnlichen Umfang überschritt, so wurde die Aufführung auf zwei Tage verteilt, wie dies z. B. bei Constantin, Griseldis und Rosana der Fall war. In letzterem Stück habe ich für den ersten Tag 712, für den zweiten 996 Zeilen gezählt; dagegen ist z. B. in Castellanis Euphrasia, die ungefähr ebenso lang ist wie die Rosana, nichts von einer Einteilung in zwei Tage bemerkt.

1) Bei d'Ancona I, 510 ff. Beispiele aus Dramen, die in der grofsen Sammlung fehlen.

Es scheint nicht, dafs die Repräsentationen sich weit über das Gebiet von Florenz verbreitet hätten. Aber die Nachbarstädte nahmen ohne Zweifel an dieser Kunstübung teil. Dafs der Pisaner Professor Castellani Repräsentationen dichtete, haben wir schon gesehen. In Siena sind viele Repräsentationen im Druck erschienen; die oben S. 317 erwähnte Sieneser Handschrift enthält eine Repräsentation vom verlorenen Sohn und aufserdem ein dreitägiges Spiel von der heiligen Catharina von Alexandrien, beide in Oktaven und mit Engels-Prologen und Epilogen, wie dies in Florenz üblich war. Doch fanden die Aufführungen in der Mittagsstunde statt. Nach de Bartholomaeis' Bericht scheint das Stück manche merkwürdige Einzelheiten zu enthalten. Indes darf es schwerlich eine solche Ausnahmestellung beanspruchen, wie dies de Bartholomaeis anzunehmen scheint. Trotz der dreitägigen Spieldauer ist der Umfang doch nicht gröfser als bei vielen Florentiner Repräsentationen, die Catharina umfafst 204 Stanzen, also $9^1/_2$ weniger als die zweitägige Rosana. Auch für die Marienmirakel, die 1517 in Pistoja aufgeführt wurden, war vermutlich das Florentiner Vorbild mafsgebend. Aufserdem hören wir öfters von Aufführungen, welche die Florentiner in anderen italienischen Städten veranstalteten. Von König Alfons von Neapel erzählt Antonio Beccadelli [1], er habe gehört, welche ausnehmende Sorgfalt man in Toscana auf die christlichen Spiele verwende. Deshalb habe er dorthin geschickt, um sich über diese Spiele zu unterrichten und habe sie alsdann selber noch glänzender und kunstvoller veranstaltet. Hier handelt es sich wohl nicht um die Repräsentationen, sondern um solche kunstvolle Schaustellungen, wie sie in der Annunziatenkirche von den Fremden bewundert wurden. Sehr gerühmt wird die Mitwirkung der Florentiner bei den Festlichkeiten, die 1473 in Rom für Leonore von Arragonien veranstaltet wurden. Es wurden drei Stücke gespielt: eine Susanna, ein Hostienwunder und ein Johannes der Täufer, ohne Zweifel Repräsentationen der bekannten Art, doch haben sie der Festversammlung ge-

1) Antonius Panormita, de dictis et factis Alphonsi Regis (1455) lib. 1, 35.

wifs mehr durch die geschmackvolle Ausstattung als durch die Texte imponiert. Die Auferstehung, die die Florentiner 1476 auf dem Franciscusplatz in Mailand darstellten, — wie der Chronist sagt, in Gegenwart von mehr als 80000 Personen — war wohl ein Schaustück, bei dem der Text nur eine untergeordnete Rolle spielte. Dasselbe gilt für die Aufführungen der Florentiner in Rom zum Johannisfest 1490: zuerst in prächtiger Ausstattung Jesu Geburt, Tod und Auferstehung, dann abends Feuerwerk und Raub der Proserpina.

Auch bei den sonstigen Berichten über italienische Aufführungen dieser Zeit[1] gewinnen wir den Eindruck, dafs die Ausstattung die Hauptsache war. Bei der Aufführung eines Jonas in Perugia 1430 und eines Abraham und Isaak in Parma 1487 handelt es sich möglicherweise um Repräsentationen im Florentiner Geschmack. In Modena veranstaltete man 1494 ein Spiel vom heiligen Geminianus; der Bericht läfst erkennen, dafs hier in der That eine Begebenheit aus dem Leben des Heiligen dramatisch dargestellt wurde. Ein König hatte eine vom Teufel besessene Tochter; er läfst verschiedene Meister kommen, um den Teufel zu vertreiben, bis endlich dem Heiligen das Werk gelingt. Ein Haupteffekt waren freilich die Morisken-Tänze, mit denen das Genesungsfest der Tochter gefeiert wurde. In Perugia liefs 1495 ein neu creirter Doktor der Theologie zur Feier seiner Promotion ein geistliches Schauspiel auf der Piazza aufführen. Auf dem grofsen prächtigen Schauplatz wurde dargestellt, wie der Gotenkönig Totilas Perugia belagerte und nach der Eroberung dem heiligen Bischof Herculanus das Haupt abschlug. Der Veranstalter der Aufführung mufs auch auf den Text grofse Sorgfalt verwandt haben; er reiste eigens nach Rom, um Quellenstudien zu unternehmen und der Chronist bedauert es, das schöne Spiel nicht Wort für Wort mitteilen zu können.[2] In Ferrara wurden

1) Eine Sammlung der Berichte über Aufführungen aufserhalb Florenz im 15. Jahrhundert bei d'Ancona 1, 277 ff.

2) Von Aufführungen in Lucca wissen wir blofs durch aktenmäfsige Mitteilungen, aus denen hervorgeht, dafs die Behörden 1442 und 1443 genötigt waren, gegen Ungehörigkeiten einzuschreiten. Auf diese Ungehörigkeiten scheint es sich auch zu beziehen, wenn der deutsche Augustiner-

1489 am Gründonnerstag und Charfreitag die Ereignisse der beiden Tage dramatisch vorgeführt, teils lateinisch, teils italienisch, mit Benutzung der hergebrachten Motive. Merkwürdig ist es, dafs hier der von Jesus geheilte Blindgeborene der Mutter Gottes die Nachricht von der Gefangennahme ihres Sohnes bringt. Das Charfreitagsspiel schlofs sich an die Predigt an, die auf der Piazza gehalten wurde, die Erhängung des Judas Ischariot gab zu einer grofsen Teufelsscene Anlafs. Ein Passionsspieltext, von welchem im vorigen Jahrhundert der neapolitanische Schriftsteller Napoli-Signorelli berichtete, ist jetzt verschollen; doch hatte er nach dem spärlichen Bericht eine grofse Ähnlichkeit mit den Florentiner Repräsentationen; er war in Oktaven abgefafst und am Schlufs sprach ein Engel den Epilog. Die Handschrift trug die Jahreszahl 1533; sie enthält aufserdem noch dramatische Charfreitagsklagen.[1]

Rom hat an der Geschichte der geistlichen Spiele keinen hervorragenden Anteil. 1417 wurde auf dem Scherbenberg durch ‚jocatores' ein Spiel von dem Martyrium des Petrus und Paulus aufgeführt, von welchem wir schlechterdings nicht wissen, in welchen litterarischen Zusammenhang es zu stellen ist. 1484 wurde beim Karneval in einem Hofe des Vatikans ein Spiel vom Kaiser Constantin dargestellt, wohl nach Florentiner Manier. Von allen römischen Aufführungen sind aber am berühmtesten die Passionsspiele, die eine geistliche Brüderschaft, die Compagnia del Gonfalone im Colosseum veranstaltete; der ergreifende Gegensatz zwischen diesen Spielen und der ursprünglichen Bestimmung des gewaltigen Baues ist schon

---

mönch Gottschalk Holen, der sich längere Zeit in Italien aufhielt, in einer seiner Predigten erzählt (Sermo 54, dominica quinquagesimae), er habe von einem gotteslästerlichen Spiele gelesen, das einst in Lucca aufgeführt worden sei. Bei diesem Spiel habe einer den Herrn Jesus, ein anderer den Papst, ein dritter den Kaiser, ein vierter den König von Frankreich, ein fünfter den Herrn von Lucca dargestellt. Dieser letztere habe alle übrigen, sogar auch den Herrn Jesus, vor seinen Herrschersitz citiert, um ihm zu huldigen.

1) Von den Spielen, die in Aversa zwischen 1561 und 75 niedergeschrieben wurden, ist es sehr zweifelhaft, ob sie, wie Terraca will, in das spätere Mittelalter zurückreichen. Vgl. Terraca S. XXVII, d'Ancona I, 350.

zu wiederholten Malen beredt geschildert worden.[1] Die Gründung der Compagnia del Gonfalone 1260 steht vermutlich im Zusammenhang mit der religiösen Bewegung, die in diesem Jahre von Umbrien ausging, doch finden sich erst seit dem Ende des 14. Jahrhunderts Nachrichten von Spielen, welche die Brüderschaft zur Osterzeit aufführen liefs.[2] Dafs die Aufführungen im Colosseum stattfanden, dafür besitzen wir erst aus dem Jahre 1490 ein Zeugnis. In diesem Jahre schlofs die Brüderschaft del Gonfalone einen Vertrag mit der Brüderschaft von Sancta Sanctorum, der Besitzerin eines Palastes, den in früheren Zeiten das Geschlecht der Anibaldi in das Colosseum hineingebaut hatte. Die Brüderschaft del Gonfalone nahm diesen Palast in Pacht, weil sie ihn, wie es in der gerichtlichen Urkunde heifst, für die geistlichen Spiele im Colosseum brauchte, zu deren Aufführung sie vom Papst Innocenz VIII. (1484—92) die Erlaubnis erhalten hatte. Somit hat es den Anschein, als ob die Aufführungen der Brüderschaft im Colosseum damals noch etwas Neues waren. Wie es in dieser Zeit bei den Aufführungen herging, darüber sind wir nur mangelhaft unterrichtet. Der deutsche Edelmann Arnold von Harff erzählt, er habe 1497 einer Aufführung am Gründonnerstag beigewohnt, im übrigen beschränkt er sich auf die Mitteilung, dafs die Spieler „reicher Leute Kinder" waren und dafs alles „gar ordentlich und köstlich" zuging. Die Aufführungen fanden indes nicht in der Arena statt, sondern, wenn ich die Berichte recht verstanden habe, auf einem erhöhten Platz über den Sitzreihen und zwar, wie Novidio Fracco im Jahr 1547 erzählt, zur Nachtzeit. Für eine kunstreiche Maschine zu Engelserscheinungen und für das Tribunal des Pilatus wurden 1492 und 1493 grofse Summen verausgabt. Der Text, der den Aufführungen zu Grunde lag, ist noch gegen Ende des

1) Vgl. Gregorovius, Das römische Passionsspiel im Mittelalter, Unsere Zeit 1890 II, 134 ff.; vgl. d'Ancona I, 115 f., 171 f., 269, 353 ff.

2) Nach Gregorovius S. 137, der indes seine Quelle nicht citiert. Vielleicht schöpft er aus der mir unzugänglichen Geschichte der Brüderschaft von Ruggieri 1866. Amati (s. u.) S. XIV erwähnt einige Ausgaben für Garderobenstücke zu einem Passionsspiel i. J. 1390, doch könnte diese Jahreszahl auch auf einem Druckfehler beruhen.

15. Jahrhunderts im Druck erschienen. Er rührt von Giuliano Dati her[1], doch ist er offenbar das Ergebnis einer, wenn nicht mehrerer Umarbeitungen, zum Teil in sechszeiligen, zum Teil in achtzeiligen Strophen, zusammen etwa 1500 Zeilen, mit einem Engelsprolog, sonst ganz im alten Stil der Brüderschaftsdramen gehalten. Das Stück gehört durchaus nicht zu den besten Erzeugnissen dieser Gattung. Es beginnt mit dem Verrat des Judas und geht bis zur Kreuzabnahme. An vielen Stellen, zumal in der Rolle der Jungfrau Maria finden sich Motive, die in dieser Litteratur herkömmlich sind. In der Scene von den dreifsig Silberlingen zeigt sich ein Anflug von Komik, die im übrigen gänzlich zurücktritt. Daneben zeigt Giuliano Dati auch seine klassische Bildung; einem der Henkersknechte giebt er den Namen Geta, an vier Stellen sind Chöre eingeschoben, in offenbarer Nachahmung der antiken Tragödie.

Die Form der grofsen Mysterien, wie sie sich in den nördlichen Ländern im späteren Mittelalter entwickelt hat, ist in der italienischen Litteratur nur durch ein einziges Beispiel vertreten, durch ein dreitägiges Spiel vom Leben Jesu,[2] das aus dem äufsersten Nordwesten des Landes, aus Revello in der Markgrafschaft Saluzzo stammt. Es ist dies in jenen Gegenden eines der ältesten Zeugnisse für die Verwendung der italienischen Sprache anstatt des einheimischen Dialekts. Offenbar ist aber das Spiel unter französischem Einflufs entstanden; wir sahen ja schon, wie eifrig das geistliche Drama in der benachbarten Dauphiné gepflegt wurde. Während die übrigen italienischen Dramen in strophischen Formen gedichtet sind, haben wir hier nach französischer Art paarweis gereimte Zeilen mit Reimbrechung beim Personenwechsel. Auch das erinnert an französische Sitte, dafs die Veranstalter des Spiels die Behörden

1) Neu herausg. von Amati (La Passione di Christo in rime volgari etc. Roma 1866). Über den Anteil zweier anderer Dichter an Datis Arbeit vgl. Amati S. X. Ein anderes handschriftlich erhaltenes Passionsspiel der Brüderschaft ist höchst wahrscheinlich späteren Ursprungs. Vgl. d'Ancona I, 353.

2) La Passione di Gesù Christo, rappresentazione sacra in Piemonte nel secolo XV ed. Promis. Turin 1888.

in einer gereimten Petition um Gestattung der Aufführung ersuchten. Jeder der drei Tage wird durch die Ansprache eines Predigers eröffnet und beschlossen. Die Ansprache zu Beginn ist einem Frate Simone in den Mund gelegt, ebenso die Schlufsworte: der Auferstandene sagt zu Maria Magdalena, sie solle den Frate Simone auffordern, seine Anrede ans Publikum zu halten; Maria Magdalena kommt dem Befehle nach und nun folgt der Epilog des Frate, der schliefslich die Zuhörer um Nachsicht bittet, insbesondere auch hinsichtlich der Fehler in der ungewohnten italienischen Sprache. In der That sind zahlreiche Spuren des Dialekts in den Versen bemerkbar.[1] Frate Simone hat vermutlich selber das Spiel verfafst, mit behaglicher Gesprächigkeit, in schlecht und recht gereimten Knittelversen, in denen er auch gerne von Zeit zu Zeit ein hausbackenes Sprüchwort anbringt. Die Darsteller bezeichnen sich als Compagnia; ob sie zu einer geistlichen Brüderschaft gehörten oder sich blofs zum Zweck der Aufführung vereinigt hatten, ist nicht ersichtlich; in dem Stücke treten über 200 Personen auf. Die Handschrift stammt aus dem Jahre 1490, doch fand die Aufführung möglicherweise schon früher statt.

Der erste Tag (c. 7700 Verse) umfafst die Ereignisse bis zu der Ratsversammlung, in welcher Judas seine Verräterdienste anbietet. Die herkömmlichen dogmatischen Einleitungsscenen sind hier mit grofser Weitschweifigkeit behandelt. Zuerst die Paradiesscene, eine Beratung der Misericordia und Justitia mit den Personen der Dreieinigkeit, der heilige Geist wird durch Domina Providentia vertreten. Da wird zunächst die herkömmliche Streitfrage erörtert, ob sowohl die gefallenen Engel, als die Menschen erlöst werden sollen. Misericordia will Menschen und Engel erlöst wissen, Justitia weder die einen noch die andern; Providentia entscheidet: nur die Menschen. Eine weitere Frage ist die, was für ein Wesen die Menschheit erretten solle, ob ein Mensch oder eine göttliche Person, eventuell welche der drei göttlichen Personen. Der Sohn möchte die Menschwerdung erst auf den Vater, dann auf den heiligen Geist abwälzen, doch Providentia erklärt, er allein

1) Über die Sprache vgl. d'Ancona 1, 311.

könne das Erlösungswerk vollführen. Dann schickt Gott den Engel Uriel zu den Propheten, den Engel Raphael zu den Sibyllen, die nun ihre Weissagungen verkünden. Es folgt die Darstellung von Christi Geburt und Jugend; die Zweifel Josephs erscheinen hier als eine Eingebung Satans, der sich nach einer grofsen Teufelsversammlung auf die Erde begiebt. Die apokryphen Evangelien sind sehr reichlich benutzt, namentlich was dort von dem Aufenthalte in Ägypten erzählt wird. Aufserdem springt die Scene wiederholt von Jerusalem nach Rom über; es werden ähnlich wie im Weihnachtsmysterium von Rouen alle die fabelhaften Ereignisse vorgeführt, die sich nach der Legende zur Zeit von Jesu Geburt in der Hauptstadt zugetragen haben sollen. In den weiteren Verlauf dieses Tages sind noch zwei dogmatisch-allegorische Gespräche eingefügt, eines auf dem Berge Tabor zwischen Gott Vater und Sohn, Moses, Elias, Michael und Petrus, wo wieder über das Erlösungswerk verhandelt wird, ein anderes nach der Verklärung zwischen Christus und Satanas, in der Art wie in der englischen Höllenfahrtscene. Der zweite und der dritte Tag sind beträchtlich kürzer als der erste (ungefähr je 2400 Verse), der zweite geht bis zu der Verurteilung Jesu. Bemerkenswert ist auch hier die Neigung zu dogmatischen Disputationen, es ist wie in dem provenzalischen Frohnleichnamsspiele eine Scene eingeschoben, in welcher unter den Formen einer gerichtlichen Verhandlung die Notwendigkeit des Todes Jesu gegenüber den Einwänden Marias behauptet wird. Ebenso finden wir hier die Disputation zwischen Maria und dem Kreuz, von der es eine gröfsere Anzahl von mittelalterlichen Versionen giebt, u. a. auch in der Laudenpoesie.[1] Maria wirft dem Kreuz die Martern vor, die ihr Sohn erdulden mufste; das Kreuz verteidigt sich, dies sei für die Rettung der Menschheit nötig gewesen.

Im Hinblick auf das Mysterium von Revello dürfen wir annehmen, dafs auch bei anderen Aufführungen in dieser Gegend der französische Einflufs sich geltend machte. In Turin gab man 1427 ein Spiel vom heiligen Georg, die Rechnungen sind noch erhalten und lassen vermuten, dafs eine gröfsere

1) Vgl. Roediger S. 118, Giornale storico della lett. ital. 2, 286 ff.

Anzahl von Personen dabei beteiligt war.[1] 1463 wurde dort ein St. Stephan, 1468 ein St. Viktor gespielt.[2] Vielleicht waren diese Stücke in französischer Sprache verfaſst; bei den Aufführungen zur Feier des Einzugs Karls VIII (1494) handelt es sich ohne Zweifel um Mystères mimés im französischen Geschmack. Aus dem übrigen Italien hören wir so gut wie gar nichts von groſsen cyklischen Dramen. In Aquila sollen 1477 verschiedene Mysterien aus der heiligen Geschichte des alten und neuen Testaments in Versen und Prosa dargestellt worden sein,[3] doch ist nicht klar, ob sie miteinander ein zusammenhängendes Ganzes bildeten. In der Magliabecchiana befindet sich die Handschrift eines Dramas, welches das ganze Leben Jesu umfaſst. Aber dies Drama ist zum gröſsten Teil aus anderweit bekannten Repräsentationen zusammengesetzt und vermutlich nicht für die Aufführung, sondern für die Lektüre bestimmt.[4]

Nach Deutschland, Frankreich, England und Italien haben wir noch einige andere Länder zu betrachten, wo die Quellen nicht so reichlich flieſsen und wo wir infolge dessen weniger imstande sind, bestimmte nationale Eigentümlichkeit in den geistlichen Spielen nachzuweisen.

Dies gilt z. B. von den Niederlanden. Dort sind zwar durch städtische Rechnungsbücher zahlreiche Aufführungen von Spielen aus dem Weihnachts- und Ostercyklus bezeugt,[5] doch

1) Unter andern findet sich ein Posten für vier Schafsfelle, um daraus den Leib des heiligen Georg zu machen. Dies giebt d'Ancona S. 279 Anlaſs zu der Vermutung, daſs das Mysterium vielleicht mit Marionetten aufgeführt wurde; doch ist es wahrscheinlicher, daſs es sich hier um eine Puppe handelt, die bei der martervollen Hinrichtung des Heiligen an die Stelle des lebenden Schauspielers gesetzt werden sollte.

2) Vgl. Gabotto, Archivio per le tradizioni popolari IX, 98 ff.

3) Vgl. de Bartholomaeis, Ricerche etc. S. 140.

4) Vgl. d'Ancona I, 171, 460.

5) Die ältesten bis jetzt nachgewiesenen Aufführungen sind wohl die eines Dreikönigsspiels durch Junggesellen und Bürgerskinder in Geldern 1392 und die eines Passionsspiels durch Schüler in Deventer 1394. Diese und andere urkundliche Nachrichten bei Nettesheim, Geschichte der Schulen im alten Herzogtum Geldern. Düsseldorf, Kommissionsverlag von Bagel o. J. (1881) S. 46, 146. Merkwürdig sind namentlich die Nachrichten

hat sich nichts erhalten aufser zwei Spielen, die zu einem Cyklus von den sieben Freuden Marias gehören.[1] Wir sahen schon, dafs diese Spiele zu denjenigen gehören, wo eine Reihe von Aufführungen, die sich durch mehrere Jahre hindurchzieht, ein Ganzes ausmacht. Das erste Spiel — Mariae Verkündigung — wurde vermutlich 1444 in Brüssel aufgeführt; im Prolog wird der Plan ausgesprochen, in Zukunft jedes Jahr eine Freude darzustellen. Das Spiel von der siebenten Freude (Mariae Himmelfahrt) wurde erst vor wenigen Jahren wieder ans Licht gezogen. Mariae Verkündigung ist auch hier mit einer Darstellung des Sündenfalles und des Erlösungsbedürfnisses der Menschheit verknüpft: zuerst der Sturz Lucifers und Adams Fall, dann die Klagen der Väter in der Vorhölle und der Paradiesprozefs. Das alles bildet die gröfsere Hälfte des Stückes, 1502 Verse. Dann folgt in 724 Versen die Geschichte Joachims und Annas, sowie die Jugend und die Vermählung Marias. Den Schlufs bildet die Verkündigung, getreu nach der kirchlichen Tradition, wie sie in unzähligen Bildern dargestellt ist: Maria in ihrer Kammer in ein Buch (den Psalter) vertieft, der Engel Gabriel kniet vor ihr nieder. Die Neigung der Niederländer zum allegorischen Drama hat sich auch in dieses Spiel eingeschlichen: „Neid“ überredet die Schlange, das erste Menschenpaar zu versuchen, „Bitter-Elend“ an Krücken gehend und ärmlich gekleidet, wendet sich an „Innig-Gebet“, das ein Loch in den Himmel bohrt und so zur „Barmherzigkeit“ verdringt, um ein Wort für die Väter in der Vorhölle einzulegen.

Aufserdem haben wir noch ein niederländisches Mirakelspiel (1325 Verse), von einem gewissen Smeken c. 1500 verfafst und in Breda aufgeführt.[2] Es ist zur Verherrlichung einer wunderthätigen Hostie bestimmt, die dort aufbewahrt wurde. Für welchen Zuschauerkreis das Stück bestimmt war, ergiebt sich aus dem „Naprologhe“, der die Gildebrüder zur Sakramentsverehrung auffordert. Wir sehen da vor uns, wie

über Aufführungen zu Mittfasten in Deventer: 1498 König Ahasverus, 1500 David und Goliath.

1) Das erste herausg. von Moltzer S. 329 ff., das letzte (herausg. von Stallaert, Gent 1887) war mir unzugänglich.

2) Herausg. von Moltzer S. 419 ff.

die Hostie auf dem Felde bei Nieuwervaert aufgefunden wird und was für Wunder sie alsdann verrichtet. Ein Abgesandter des Bischofs von Lüttich, Magister Macharius, zweifelt an ihrer Wunderkraft; er sticht fünfmal hinein, bis endlich Blut herausfliefst. Ein Verehrer der Hostie, Herr Wouter von Roosbeke wird mit seinem Knappen im Kampfe gegen die Heiden gefangen; sie werden aufgefordert, zu loosen, wer vom Tode befreit sein soll, und Wouter zieht richtig das weifse Loos. Schliefslich wird die Hostie nach Breda übergeführt. Zwei lustige Teufel, Sondich Becoren (Sündenreiz) und Belet van Deughden (Hindernis der Tugend) begleiten die Handlung mit ihren Zwischenreden, ärgern sich über die Wunder, ohrfeigen sich gegenseitig, weil sie die Auffindung der Hostie nicht verhindern konnten, freuen sich, wie sie einmal die Seele des ungläubigen Macharius quälen würden und erzählen sich mit Befriedigung, Macharius habe sich im Wahnsinn die Hand abgebissen. Der Prolog bemerkt, die ‚Duvelrye' sei eingefügt, obwohl davon in der Quelle sich nichts finde, doch sei es gut, darauf hinzuweisen, dafs die Zweifel des Macharius eine teuflische Eingebung waren.

Aufserdem mufs noch ein halbdramatisches Marienmirakel erwähnt werden, das aus Versen und Prosa zusammengesetzt ist, das „Marieken van Nijmegen". Die älteste erreichbare Gestalt besitzen wir in Drucken aus dem sechzehnten Jahrhundert, darunter auch eine protestantische Umarbeitung, doch liegt höchst wahrscheinlich ein Drama aus dem 15. Jahrhundert zu Grunde; dafs Dramen in dieser Weise zu Volksbüchern umgearbeitet wurden, kommt auch sonst vor.[1] Eine historische Anspielung ergiebt, dafs das Stück nach 1465 fällt. Marieken wird von ihrem Oheim nach Nymwegen geschickt, um Einkäufe zu besorgen. Die Tante, bei der sie dort wohnen soll, ist eine böse Frau, die sie beschimpft und fortjagt, und wie

1) S. u. Lanseloet. Die von mir benutzte Ausgabe erschien u. d. T.: Marieken van Nijmegen, eene nederlandsche Volkslegende uit de 16e eeuw. S'Gravenhage 1854 S. XII. Kalff 1, 229 sagt, dafs für das 15. Jahrhundert auch sprachliche Gründe angeführt werden könnten, die er indes nicht näher angiebt. Über eine englische Übersetzung aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts vgl. Logeman, Elckerlijk etc. Gent 1892 S. XXVI.

sie nun einsam und hülflos in der Fremde dasteht, bietet sich ihr der Teufel als Gefährten an. Doch ist ihm der Name Marieken unbequem, sie soll sich Lijnken, Grietken oder Lijsken nennen, und da sie von ihrem Namen nicht lassen will, schlägt ihr der Teufel den Namen Emmeken vor, in welchem doch der Anfangsbuchstabe von Maria enthalten sei. Nun ist sie sieben Jahre mit dem Teufel zusammen. Da begiebt es sich einmal, dafs sie in Nymwegen am Frohnleichnamstag zugegen sind, wie das Wagenspiel von Maskeroen aufgeführt wird, einer jener Santansprozesse, in denen Maria als wirksame Fürsprecherin für die sündige Menschheit erscheint. Vergebens redet der Teufel Marieken zu, sie solle dergleichen ‚brabbelinge‘ nicht mit anhören; sie sagt, der Oheim habe oft den Nutzen dieser Spiele gerühmt, die besser seien, als manche Predigt. Auch während des Spiels gelingt es dem Teufel nicht, sie wegzuziehen. Als Christus im Spiel sagt, er sei bereit, reuigen Sündern zu verzeihen, beginnt sie zu weinen; der Teufel hebt sie in die Luft empor und läfst sie dann fallen und sie stürzt gerade vor ihren Oheim hin. Später wallfahrtet der Oheim mit ihr nach Rom, wo ihr der Papst die Bufse auferlegt, schwere eiserne Ringe am Hals und am Arm zu tragen. Nach einiger Zeit nimmt ihr ein Engel die Ringe ab und sie stirbt reuig in einem Kloster zu Mastricht.

Das Stück ist in mehrfacher Hinsicht merkwürdig. Nicht nur, weil auch hier die Marienlegende dem Dichter Anlafs giebt, das Alltagsleben anschaulich und mit einem leichten Anflug von Humor zu schildern, sondern vor allem weil wir hier ein Zeugnis für die Wirkung der geistlichen Spiele besitzen. Der Kunstgriff, dafs die Besserung durch ein Schauspiel im Schauspiel bewirkt wird, ist uns zwar schon in den italienischen Repräsentationen begegnet, doch bei weitem nicht in so geschickter Durchführung. Den Verfasser werden wir unter den niederländischen Redorijkern zu suchen haben. Er stellt dar, wie einmal der Teufel mit Marieken zu Antwerpen im Wirtshause zum Baum sitzt und sich mit zwei Gesellen unterredet und Mariekens Gelehrsamkeit rühmt. Da sie aufgefordert wird, ihre Kunst in der Rhetorik zu zeigen, weigert sie sich zuerst; Rhetorik sei eine Gabe des heilgen Geistes und

werde nur von Thoren verachtet, dann aber läfst sie sich doch erbitten und singt ein Loblied auf die edle Kunst. Auch darin zeigt sich der Verfasser als einen Dichter höherer Art, dafs er den verzweifelten alten Onkel die Atropos herbeirufen läfst.

In England und Frankreich haben sich nicht nur die Bewohner germanischen und romanischen Stammes, sondern auch die Kelten an der Pflege des geistlichen Dramas beteiligt. Aus dem kornischen Sprachgebiet haben wir zwei dramatische Dichtungen, die noch in den hier besprochenen Zeitraum zurückreichen. Ein grofses Drama, welches von der Erschaffung der Welt bis zur Himmelfahrt geht, wurde schon mehrmals erwähnt.[2] Es ist in einer Handschrift des 15. Jahrhunderts erhalten und zerfällt in drei Teile; der erste umfafst die Geschichte des alten Testaments mit besonderer Hervorhebung der Legende vom Kreuzesholze, der zweite die Passion, der dritte die Ereignisse von der Auferstehung bis zur Himmelfahrt; eingeschoben ist die Bestrafung des Pilatus, wie sie sonst in der Vindicta Salvatoris dargestellt wird. Für die Aufführung eines jeden Teiles war ein Tag bestimmt; am Ende der zwei ersten Tage werden die Zuschauer aufgefordert, morgen wieder zu kommen. Aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts stammt das Spiel vom heiligen Meriasek, in zwei Tagen. Beide Dramen sind in Strophen von sechs oder acht Zeilen gedichtet. Sie unterscheiden sich von andern geistlichen Spielen durch den raschen Gang der Handlung. Es ist ungemein viel Stoff zusammengedrängt, meist wirken in den einzelen Scenen nur wenige Personen mit, die sich uns gleich mit den ersten Worten vorstellen und dann ihre Wunderthaten oder ihre Verbrechen oder was sie uns sonst vorzuführen haben, prompt und exakt abwickeln. Das komische Element tritt sehr zurück. Dem Spiel vom heiligen Meriasek[3] fehlt alle Einheit, mehrmals versetzt

1) Meine Kenntnis der keltischen Dramen stammt aus den Übersetzungen, welche den englischen resp. französischen Ausgaben beigefügt sind.

2) Ed. Norris, The ancient cornish drama. 2 voll. Oxford 1859.

3) The life of Saint Meriasek; a cornish drama, ed. Stokes. London 1872. (Die Handschrift wurde 1504 angefertigt.)

uns der Dichter nach Rom, um uns die Legende des heiligen Silvester vorzuführen, die übrigens mit der Geschichte seines Helden gar nichts zu thun hat. Das Leben Meriaseks spielt in der Bretagne und in Cornwall, hatte also für die Zuschauer auch ein vaterländisches Interesse. Wir begleiten den Heiligen von seinen Schuljahren bis zu dem Augenblicke, wo seine Seele in den Himmel aufgenommen wird. Wie in den französischen Mysterien von S. Bernhard und S. Fiacrius, so wohnen wir auch hier einem Familienrat bei, vor welchem der Jüngling sich weigert, in den Ehestand zu treten. An Wundern fehlt es natürlich nicht; in der Scene, wo der Heilige auf der Bühne einen wilden Wolf zähmt, war wohl auf einen komischen Effekt gerechnet. Das anmutigste und sinnreichste von allen Marienmirakeln ist als Episode in die Handlung verwoben. Die Heiden haben bei einem Kriegszuge einen Jüngling geraubt und eingekerkert, der einem martervollen Tode entgegensieht. Seine Mutter fleht Maria an, ihr das Kind aus der Gefangenschaft zurückzuführen, doch bleibt ihr Gebet unerhört. Da nimmt sie den Jesusknaben aus den Armen des Standbildes der Jungfrau und trägt ihn nach Hause. Und nun steigt Maria vom Himmel herab und befreit den gefangenen Jüngling, worauf die Mutter auch den Jesusknaben wieder zurückbringt.

Merkwürdig ist es, dafs diese kornischen Dramen nicht mit einer erbaulichen Ansprache ans Publikum abschliefsen, sondern mit einer Aufforderung an die Musikanten zum Tanz aufzuspielen.

Auch von den dramatischen Denkmälern der bretonischen Kelten gehören nur zwei in den Kreis unsrer Betrachtung. Zunächst ein Stück aus der Heiligenlegende, das von den keltischen Philologen nach Zeufs' Vorgange in das 14. Jahrhundert gesetzt wird.[1] Jedenfalls nimmt es eine ebenso isolierte Stellung ein, wie die andern geistlichen Spiele dieser Übergangszeit. Von einer traditionellen bretonischen Kunstübung, aus der es hervorgewachsen sein könnte, ist nichts bekannt; doch auch ein Zusammenhang mit den französischen Dramen

1) Zuletzt herausg. v. Ernault, Revue celtique Bd. 8, 230 ff.

der Zeit läfst sich nicht nachweisen. Das Stück umfafst das Leben der heiligen Nonna und ihres Sohnes David, den sie als Frucht einer Vergewaltigung durch den König Keretinus ans Licht der Welt bringt. An die Marienmirakel erinnert es, dafs auf der Bühne eine Predigt gehalten wird; der heilige Gildas will zu der versammelten Menge reden, aber er hält unwillkürlich inne, denn unter den Anwesenden befindet sich Nonna, die in ihrem Leibe einen gröfseren Clerk trägt, als er selber; erst nachdem sie sich entfernt hat, beginnt die Predigt, die in extenso mitgeteilt wird. Auch hier herrscht auf der Bühne kein buntes Leben, meist Scenen von wenigen Personen, die erst ihren Namen nennen „ich heifse so und so" und dann schattenhaft vorüberhuschen. Wenn jemand im Stück stirbt, so wird Mors von Gott zur Erde herabgeschickt; er stellt sich bei jedem Auftreten von neuem vor und tötet seine Opfer auf der Bühne. Nach Nonnas Tode werden drei gleichartige Wunder an ihrem Grabe vorgeführt, drei Leute, die auf ihr Grab einen Meineid schwören, werden mit Tod, Austrocknung der Glieder und Lähmung bestraft. Leider sind keine ausführlicheren scenischen Anweisungen beigegeben.

Aufserdem besitzen wir ein grofses bretonisches Passionsmysterium in einem Druck von 1530. Villemarqué, der einen Neudruck dieses Mysteriums veranstaltete,[1] will die Entstehungszeit bis in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts hinaufrücken, doch ist es unzweifelhaft, dafs der Dichter die grofse Passion von Jean Michel benutzt hat.[2] Im übrigen sind die Vorlagen des Dichters noch nicht bis ins einzelne festgestellt. Er hat manche Scenen, die bei Greban und Jean Michel fehlen, z. B. eine Unterredung zwischen Christus und Ratio, die ihn im Garten Gethsemane von der Notwendigkeit des Opfertodes überzeugt; von den komischen Zuthaten in der Verhörscene von Herodes war schon die Rede. Auch die Einteilung ist von den grofsen französischen Mysterien verschieden; die

1) Le grand mystère de Jésus. Passion et résurrection etc. ed. Villemarqué. Paris 1865.

2) Auffallende Übereinstimmungen in der Scene, wo Judas sich erhängt, hat Paul Meyer nachgewiesen, Revue critique 1866 I, 227.

Passion, die mit dem Gastmahl beim Pharisäer Simon beginnt, zerfällt in fünfzehn Scenen, die Auferstehung in acht, vor jeder Scene wird von einem Zeugen (test) der Inhalt angegeben. Zum weitaus gröfsten Teil besteht das Drama aus sechszeiligen Strophen.

In Spanien haben sich nur sehr wenige Denkmäler des mittelalterlichen Dramas erhalten. Die liturgisch-dramatische Osterfeier ist hier bis jetzt nur in der ältesten, einfachsten Form nachgewiesen, in zwei Handschriften, die aus dem 11. Jahrhundert stammen.[1] Dafs jedoch auch die geistlichen Dramen des Weihnachtscyklus in Spanien bekannt waren, ergiebt sich aus dem Bruchstück eines Dreikönigsspiels aus dem 12. Jahrhundert, das indes nicht in lateinischer, sondern in spanischer Sprache abgefafst ist. Es ist dies neben dem französischen Adamsspiel das älteste Drama in einer neueren Sprache. Im Gang der Handlung und auch in manchen Einzelheiten stimmt es mit den lateinischen Herodesdramen überein. Zuerst stellen die drei Könige der Reihe nach ihre Betrachtungen an über den neu erschienenen Stern; ein merkwürdiger Zug ist es, dafs sie sich zunächst etwas skeptisch zu der Frage verhalten, ob es der Stern der Verheifsung sei. Sie wollen das Kind auf die Probe stellen und zu diesem Zweck die drei Geschenke, Gold, Weihrauch und Myrrhen benützen. Nach der mittelalterlichen Tradition, die uns auch in mehreren Versionen des lateinischen Herodesdramas begegnet, soll Gold die Königswürde, Weihrauch die göttliche Natur, Myrrhen die menschliche Natur bedeuten; im spanischen Spiel wollen die Könige die Natur des Kindes daran erkennen, nach welcher von diesen Gaben es greift. Dann folgt ein Gespräch der Magier mit Herodes, der sie auffordert auf dem Rückwege wieder zu kommen, hierauf die Berufung der Schriftgelehrten, die sich keiner Prophezeiung zu erinnern wissen und dafür von Herodes tüchtig ausgescholten werden. In dieser Unterredung bricht der Text ab; die spanischen Reime sind nirgends durch lateinische Prosa unterbrochen, wie dies beim französischen Adamsspiel wiederholt der Fall ist.

1) Lange S. 24 f.

Dies kurze Bruchstück ist das einzige, was sich von spanischen Weihnachts- und Osterdramen aus dem Mittelalter erhalten hat. Nur eine Stelle in der sonst undramatischen Marienklage des Berceo (13. Jahrhdt.) könnte man vielleicht noch hierher rechnen. Maria berichtet hier einem Klostergeistlichen von ihren Leiden in den Tagen der Passion; unter anderm erzählt sie auch, wie der höhnische Gesang der Grabeswächter sie gekränkt habe und teilt den Gesang vollständig mit, der in einem durchaus possenhaften Tone gehalten ist. Nach einer ansprechenden Vermutung Baists[1] hätte der Dichter diesen Gesang aus einem dramatischen Spiele des Ostercyklus entlehnt. Es wird dies um so wahrscheinlicher, wenn wir uns an das lustige Grabwächterlied in den deutschen Osterspielen und an die komische Auffassung der Soldaten im lateinischen Osterspiel von Tours erinnern.

Dafs die Sitte solcher dramatischer Spiele in Spanien eingeführt war, beweisen auch die Siete Partidas, das Gesetzbuch König Alfons X. von Castilien (c. 1255). Hier wird den Geistlichen untersagt, Spottspiele (juegos de escarnio) darzustellen, doch werden ihnen ausdrücklich Darstellungen von der Geburt Jesu und der Anbetung der drei Könige, von der Kreuzigung und der Auferstehung gestattet. Ähnliche Bestimmungen erliefs das Concil von Aranda 1473, das sich gegen den Unfug der possenhaften Kirchenfeste in der Weihnachtszeit aussprach, jedoch die ehrbaren und zur Andacht bestimmten Aufführungen in dieser Zeit wie in anderen Zeiten ausdrücklich billigte.[2] Es zeigt sich somit, dafs die Behörden in Spanien dem kirchlichen Drama gegenüber eine Stellung einnahmen, die der Verfügung Innocenz III. (s. o. S. 101) und der dazu gehörigen Glosse voll-

1) dessen Freundlichkeit ich den Hinweis auf diese Stelle (Biblioteca de autores españoles 57, 136 f.) verdanke. Der Gesang beginnt:

Velat aliama de los judios, eya velar.
Que non vos furten el Fijo de Dios, eya velar.
Ca furtarvoslo querran, eya velar.
Andres e Peidro e Johan, eya velar.

2) Die Stelle aus den Siete Partidas bei v. Schack, Gesch. der dramat. Litt. u. Kunst in Spanien 1, 114; die Bestimmung des Concils von Aranda ebenda S. 136.

kommen entspricht. Bemerkenswert ist es, dafs in Spanien zur Weihnachtszeit auch das Andenken des Protomartyrs Stephanus am Vorabend des Tages, der diesem Heiligen geweiht ist (26. Dez.), durch eine dramatische Darstellung gefeiert wurde.[1] Das Passiensspiel von Majorca und die Frohnleichnamsspiele von Barcelona (s. o. S. 155 und S. 173) gehören in das katalanische Sprachgebiet, ebenso die schwachen Ansätze zu einer dramatischen Fortentwicklung der Augustinischen Prophetenpredigt, die in den kirchlichen Gebräuchen von Tarragona, Valencia und Majorca nachweisbar sind.[2] Als 1414 Ferdinand von Kastilien zum König von Arragon gekrönt wurde, verfafste ein kastilianischer Dichter, der Marques von Villena ein Spiel, in welchem die vier allegorischen Gestalten aus dem Paradiesesprozefs: Justitia, Pax, Misericordia und Veritas auftraten; seine Arbeit wurde alsdann von Garcia de Santa Maria aus dem ‚lemesin' ins Kastilianische übersetzt.[3] Die ältesten spanischen Dramen, die wir nach dem Dreikönigsspiel des 12. Jahrhunderts besitzen, halten sich schon nicht mehr ganz in den mittelalterlichen Traditionen. Der Verfasser, Juan de la Encina aus Salamanca (1469—1534) zeigt sich bereits von den Humanisten angeregt; in der Widmung vor seiner spanischen Bearbeitung von Virgils Eklogen[4] beruft er sich auf die Übersetzerthätigkeit Leonardo Aretines. Er lebte als Hofdichter bei dem Herzeg von Alba; die dramatischen Dichtungen, die unter der Bezeichnung ‚representaciones' den vierten Teil seiner gesammelten Gedichte 1496 bildeten, tragen zum gröfsten Teil den Charakter der höfischen Gelegenheitspoesie.[5]

1) Florez, España sagrada Bd. 45 (Madrid 1832) S. 17.

2) Vgl. Milá y Fontanals, Romania 9, 353 ff.

3) Vgl. Barrera, Catalogo bibliografico y biografico del teatro antiguo español. Madrid 1860 S. 169. Bei den geistlichen Spielen, die Gonzalez Pedroso (s. o. S. 173) aus dem 15. Jahrhundert erwähnt, scheint es sich um Mystères mimés mit musikalischer Begleitung zu handeln. Sol y Padris berichtet (Bibl. d. autores españoles 2, 152) über eine spanische Version der Disputationsscene von Mascaron (s. o. S. 342), doch scheint es zweifelhaft, ob es sich hier um ein dramatisches Gedicht handelt.

4) Abgedruckt bei Gallardo, biblioteca española II, 1866 Sp. 813.

5) Über Encina vgl. Ferd. Wolf in d. Encykl. v. Ersch und Gruber. Zwei Weihnachtsspiele und das Charfreitagsspiel abgedr. bei Böhl y Faber,

Sie sind sämtlich im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts entstanden. Die erste Repräsentation ist als Ekloge zum Weihnachtsfest bezeichnet. Sie wird vom Dichter unter seinem eigenen Namen eröffnet; er begrüfst den Herzog und die Herzogin mit schmeichlerischen Worten, dann tritt ein Schäfer Mateo hinzu, der von Juans Dichtergenie nicht viel hält, aber sich doch eines bessern belehren läfst und ihm Glück wünscht, bei solchen Herrschaften untergekommen zu sein, worauf Juan eine zarte Anspielung auf entsprechende Bezahlung einfliefsen läfst.[1] Hierauf erscheinen zwei Schäfer, welche die Namen der andern beiden Evangelisten tragen, Lucas und Marcus; sie verkündigen die Geburt Christi. In den folgenden Reden der vier herrscht ein fortwährendes Schwanken zwischen ihren Rollen als Schäfer und als Evangelisten; endlich beschliefsen sie, an die Krippe nach Bethlehem zu ziehen und singen dabei ein Villancico als Weihnachtslied. Man erkennt hier leicht in der Vermischung des Schäferlichen und Litterarischen die Einwirkung der Virgilschen Eklogenpoesie. Die Rede fliefst in der Redondillenform leicht und anmutig dahin, doch kommt dieser Vorzug bei der Dürftigkeit des Inhalts nicht recht zur Geltung. Eine andere Weihnachtsekloge hat Juan de la Encina in der zweiten Ausgabe seiner Gedichte (1498) neu hinzugefügt. Hier zeigt sich weit mehr Übereinstimmung mit den komischen Hirtenscenen in den Mysterien. Die Hirten treffen zusammen, indem sie vor dem Regenwetter Schutz suchen, der Hirt Juan ist hier wieder mit dem Dichter identisch. Sie spielen um Kastanien, führen eine lustige Unterredung, sprechen vom Jahre 1498, von einem Sacristan, der gestorben ist: Anachronismen, über welche der Litterarhistoriker Moratin unnötigerweise in grofse Aufregung gerät. Dann kommt der Engel, der die frohe Botschaft bringt, von einem der Hirten als „geputzter Junge“ bezeichnet, die Hirten wollen nun dem Kinde einen hölzernen Kübel, Käse, Milch und andere dergleichen Geschenke bringen.

Teatro español anterior a Lope de Vega. Hamburg 1832 S. 1 ff., die Angaben über das Osterspiel nach Schack a. a. O. und Moratin (Biblioteca de autores españoles 2, 179 ff.).

1) No me han dado, mas daran Dejandolos Dios vivir.

Zwei andere Spiele beziehen sich auf die Passion und Auferstehung. Während wir uns jedoch bei den Weihnachtsspielen den Schauplatz in einem Festsaal denken müssen, hat man hier wohl mit Recht angenommen, dafs die Aufführung im Oratorium des Albaschen Palastes stattfand. Die beiden Scenen erinnern an die geistlichen Spiele von Aversa. Das eine stellt dar, wie ein alter und ein junger Eremit nach der Kreuzigung zum heiligen Grabe wandern; Veronica begegnet ihnen und erzählt, was sich soeben mit ihrem Schweifstuche zugetragen hat; als sie am Grabe angelangt sind, verkündigt ihnen ein Engel die nahe Auferstehung. Das alles ist in edler und einfacher Sprache vorgetragen. Im andern Spiel stehen Joseph, Magdalena, mehrere Apostel und ein Engel am leeren Grabe und feiern die Auferstehung. Seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts wird Juan de la Encina öfters von den Spaniern als der Begründer ihres Theaters bezeichnet, doch treten in seinen geistlichen Spielen die Eigentümlichkeiten des späteren spanischen Dramas kaum hervor; von seinen weltlichen Spielen wird noch weiterhin die Rede sein.

Noch spärlicher sind die Denkmäler des mittelalterlichen geistlichen Dramas im skandinavischen Norden. Die schwedische Marienklage, die manchmal unter den dramatischen Denkmälern erwähnt wird,[1] gehört nicht hierher. Dagegen hat sich ein schwedisches Marienmirakel erhalten; die Handschrift wird in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts gesetzt. Es besteht ganz aus Rede und Gegenrede und wie wir aus den prosaischen Spielanweisungen schliefsen müssen, war es für die Aufführung bestimmt. Der Sünder Vratislaus verzweifelt daran vom Himmel Verzeihung zu erlangen; der heilige Procopius verweist ihn an die Jungfrau Maria. Er betet zu ihr, aber sie wendet ihm den Rücken zu. Als er sich jedoch in seiner Verzweiflung mit einem Messer das Herz durchbohren will, kehrt sie sich zu ihm, lenkt seine Hand ab und verspricht ihm Hilfe. Die Scene, in der sie ihren Sohn um Gnade für den Sünder bittet, verläuft ganz in der traditionellen Art; in Anbetracht

1) Abgedruckt bei Ljunggren, Svenska dramat intill slutet af sjuttonde Arhundradet. Lund 1864.

der schweren Sünden des Vratislaus will der Herr anfangs nichts von Vergebung wissen; zuletzt aber erlangt Maria doch die Erfüllung ihrer Bitte. Wie in fast allen dergleichen Scenen, so weist Maria auch hier auf die Brüste, die den Heiland gesäugt hatten. Das Kunstmittel der Reimbrechung wird nicht angewendet. Aus dem Texte geht nicht hervor, für welchen Kreis das Spiel bestimmt war; jedenfalls erforderte es keinen grofsen scenischen Apparat. Es umfafst etwa 400 Verse, zur Darstellung sind blofs vier Personen nötig. Zu Anfang begrüfst ein Prologsprecher die Anwesenden und bittet sie um Ruhe, am Schlusse steht ein Epilog; der Sprecher verabschiedet sich von den Zuhörern und preist die gnadenreiche Jungfrau.[1]

Unter den slavischen Völkern sind die Czechen die einzigen, bei denen sich geistliche Spiele aus dem Mittelalter erhalten haben.[2] Diese Spiele gehören fast sämtlich dem Ostercyklus an und zeigen manche Übereinstimmungen mit den deutschen Osterspielen der Entwicklungsstufe, welche den grofsen Massenaufführungen vorausgeht. Von einer lateinischen Feier mit czechischem Gesang am Schlufs war schon früher die Rede. Aufserdem sind aus dem Ende des 14. Jahrhunderts zwei czechische Spiele von den drei Marien überliefert, die im wesentlichen denselben Typus, wie das Trierer Osterspiel aufweisen: auf den lateinischen Gesang folgt stets unmittelbar die czechische Paraphrase in paarweis gereimten Kurzzeilen, die zum Teil gleichfalls mit Noten versehen sind. Der enge Anschlufs an den lateinischen Text hatte auch bei den czechischen geistlichen

1) Abgedruckt bei Klemming, Sveriges dramatiska litteratur till 1863 (a. u. d. T. Samlingar utgifna af svenska fornskrift sällskapet. Bibliografi. Sveriges dramatiska litteratur, första höftet. Stockholm 1863) S. 1 ff. Die letzten acht Zeilen sind ohne Zweifel als Epilog aufzufassen, wiewohl sie im Abdruck mit den letzten Worten des reuigen Sünders vereinigt sind. Über die Quelle vermochte ich nichts zu ermitteln.

2) Aus Polen sind urkundliche Nachrichten überliefert, die sich indes nicht, wie man wohl früher irrtümlich annahm, auf geistliche Spiele beziehen, sondern auf Maskoraden und andern Unfug, der hier wie in andern Ländern zur Weihnachtszeit getrieben wurde. Vgl. die ausführliche Darstellung bei Fijalek S. 214 ff. und die dort citierten Abhandlungen von Nehring und Kawczynski. Über polnische Himmelfahrtsgebräuche s. o. S. 245.

Spielen die bleibende Wirkung, dafs im Dialog keine Reimbrechung stattfand. Beide Stücke sind in einem durchaus ernsten und würdigen Tone gehalten und stimmen untereinander auch an mehreren Stellen des czechischen Textes überein. Die weitere Entwicklung des czechischen geistlichen Dramas können wir an der Hand eines Sammelbandes aus dem 14. Jahrhundert verfolgen, der mitten unter andern liturgischen Texten auch drei Osterspiele enthält. Das erste dieser Spiele (Ordo trium personarum) war höchst wahrscheinlich dazu bestimmt, in der Kirche aufgeführt zu werden. Beim Ostergottesdienst, nach dem letzten Responsorium sollen die drei Marien „aus der Kapelle“ hervortreten, ein Herold begleitet sie und fordert in czechischen Versen die Anwesenden auf, den drei „schönen Damen“ Platz zu machen; gleich dem Präkursor des Wiener Osterspiels wendet er sich gegen die alten Weiber, die seiner Aufforderung nicht sogleich Folge leisten wollen. Das Spiel verläuft zunächst in der gewöhnlichen Weise, nur dafs die Volkssprache noch mehr als in den vorerwähnten Spielen überwiegt und dafs in der Rolle des Gärtners ein paar realistische Züge angebracht sind. Merkwürdigerweise hat sich hier auch der Patriotismus in die liturgische Scene eingeschlichen; Magdalena bittet Jesus für die Böhmen (da salutem Bohemis tuis). Alsdann erscheinen Petrus und Johannes, die im Wechselgesang mit Magdalena die Sequenz Victimae paschali lateinisch und czechisch anstimmen,[1] darauf Thomas, der in gesprochener Rede dazwischenfährt und nicht glauben will, was das abgezehrte Weib und die zwei Landstreicher erzählen. Die Schlufsscene zeigt Anklänge an das Osterdrama von Tours, Christus erscheint und läfst den ungläubigen Thomas seine Wundenmale befühlen. Das zweite Spiel, in der Überschrift als Ludus paschae bezeichnet, ist noch reicher an weltlichen Zusätzen. Nach den einleitenden Worten des Vorredners (Barbatus) nahen sich die elf Apostel[2] unter den Tönen eines latei-

1) Hanusz (S. 58) hat das Stück unberechtigter Weise in zwei zerlegt; die Trennungslinie, die er vorschlägt, geht mitten durch den Text des ‚Victimae paschali‘.

2) Anstatt Matias S. 69 mufs es heifsen: Matthaeus.

nischen Gesanges. Sie kommen ebenso wie die drei Frauen im vorhergehenden Spiel ‚de capella‘, doch hat bereits Hanusz bemerkt, dafs es zweifelhaft ist, ob wir uns den Schauplatz in oder aufserhalb der Kirche, etwa in einem Kreuzgange zu denken haben. Nach dem feierlichen Gesang verraten sie in czechischer Unterredung ziemlich deutlich die Angst, was nun weiter mit ihnen werden solle. Dann kommen die drei Frauen. Der ernste Teil ihrer Rollen ist nicht aufgeschrieben und wurde vermutlich aus dem vorhergehenden Spiele ergänzt; vollständig ausgeführt ist dagegen ihre rein czechische Unterredung mit dem prahlerischen Salbenkrämer, der seine Waare anpreist und selber meint, es gebe nicht seinesgleichen unter dem Himmel. Im weitern Verlaufe des Spieles werden noch die Jünger von Emaus und der ungläubige Thomas vorgeführt, der hier in ähnlicher Weise, wie im vorhergehenden Spiel seine Zweifel kundgiebt. Das dritte Spiel (ludus de resurrectione) bezeichnet abermals einen Schritt weiter in der Entwicklung des weltlichen Elements. Der Präkursor, der auch hier die Aufgabe hat, für die Darsteller Platz zu machen, zeigt sich sehr redselig: „kein Ungar oder Schwabe soll sich regen — wir waren lange genug traurig, vierzig Tage haben wir gefastet und Haferbrei gegessen, jetzt wollen wir lustig sein, Schinken und Ferkel verspeisen; wem das Spiel nicht gefällt, der soll nach Hause gehen“ — und dergleichen mehr. Die Handlung wird alsdann durch eine Scene eröffnet, die in den deutschen Osterspielen meist auf die Höllenfahrt folgt. Lucifer sendet seine Teufel aus, darunter einen czechischen Teufel Vrbata; sie bringen ihm einen Müller, einen Schenkwirt, einen Schuster, einen Bäcker, einen Räuber und zuletzt die Hexe Rebekka. Hierauf die herkömmliche Scene zwischen den Juden und Pilatus, sowie die Bestellung der Grabeswache. Die Komik in den Grabeswächterscenen ist hier viel weitläufiger ausgeführt, als in den meisten deutschen Spielen. Es treten acht Soldaten mit einem Centurio auf, lumpige Jammergestalten, die, wie gewöhnlich, sich untereinander balgen und aufserdem vom Engel am Grabe ihre Prügel bekommen; auch lassen sie sich mit Chadim, dem Diener des Kaiphas in ein Würfelspiel ein. Nach der Auferstehung folgt noch die Scene, wie die Soldaten dem

Kaiphas ihr Leid klagen und dieser sie bittet, die Wahrheit zu verheimlichen. Den Schlufs bildet die Höllenfahrt, bei welchem das komische Element gänzlich zurücktritt.

Auch bei dem letzten Spiele ist es zweifelhaft, ob es in der Kirche aufgeführt wurde. Die Darsteller waren vermutlich Scholaren, ebenso wie bei mehreren deutschen Osterspielen; wenigstens sagt der Teufel ausdrücklich, es sollten ihm keine Schüler in die Hölle gebracht werden.[1]

Von einem andern czechischen Osterspiele ist uns nur ein Bruchstück aus der Mitte des 14. Jahrhunderts erhalten, das der erste Herausgeber, Hanka, mit der Überschrift Mastičkar (der Salbenkrämer) bezeichnet hat. Die Namen der auftretenden Personen: Ypokras, Rubin, Pustrbalk stimmen mit den deutschen Salbenkrämerscenen überein, auch fehlt es nicht an einzelnen wörtlichen Anklängen. Die Übereinstimmungen werden am besten durch die Annahme einer gemeinsamen deutschen Vorlage erklärt, die der czechische Dichter frei bearbeitet hat.[2] Neu hinzugekommen ist eine sehr schmutzige Scene, in welcher ein Jude Abraham seinen toten Sohn Isaak herbeischleppt, damit der Wunderdoktor ihn wieder auferstehen lasse.

Ein anderes czechisches Dramenfragment ist vor kurzem aufgefunden werden.[3] Es zeigt in der Anordnung der Scenen eine auffallende Übereinstimmung mit dem Wiener Passionsspiel

---

1) Sämtliche vorerwähnten Spiele sind abgedruckt bei Hanusz, die lateinisch-böhmischen Osterspiele des 14.—15. Jahrhunderts. Prag 1863.

2) Dafs der Salbenkrämer an einer Stelle Sovorin heifst, anstatt Ypokras, ist wohl dadurch zu erklären, dafs der czechische Bearbeiter einen Reim auf Rubin brauchte. Im übrigen vgl. die Ausführungen Gebauers in den Begleitworten zu seiner neuen Ausgabe des Mastičkar (Listy filologické a pedagogické 7, 90 ff.). Gegen die Echtheit sind schon Zweifel erhoben worden und die Persönlichkeit des ersten Herausgebers ist allerdings geeignet, Mistrauen zu erwecken. Gebauer bringt für die Echtheit Argumente aus der historischen Grammatik bei, die ich nicht zu würdigen vermag; indes liegt schon ein völlig genügender Beweisgrund in der Thatsache, dafs Hanka zur Zeit der ersten Veröffentlichung des Mastičkar (1823) von den deutschen Rubinscenen noch nichts wissen konnte; vgl. Gebauer a. a. O. S. 119 f.

3) In der Bibliothek des Prämenstratenserstifts Schlägel bei Linz; herausg. von Patera im Časopis Musea Králostvi Českého. 1889. Ročnik 63, 122 ff.

und dem Erlauer Magdalenenspiel. Zuerst wird Lucifer vom Himmel herabgestürzt und hält mit den übrigen gefallenen Engeln eine Beratung. Daran schliefst sich sogleich eine Scene aus dem Weltleben der Maria Magdalena, die von ihrer Schwester Martha, zunächst vergeblich, gewarnt wird. Hierauf folgt in der Handschrift eine Lücke von einem oder mehreren Blättern, dann eine Scene zwischen dem Medicus, Rubyenus und Pustrpalk, dann wieder eine Lücke und zuletzt Stücke aus einer Höllenfahrtsscene und einer Soldatenscene. Doch schon in den ersten Scenen ist der Text in Unordnung geraten. Lucifer sagt zwar seinen Untergebenen, was für Leute sie herbeischleppen sollen: Schneider, Schenkwirte, Schuster, auch die Scholaren werden hier nicht ausgenommen; aber die Scene, wo die Vertreter der verschiedenen Stände hereinkommen, ist nicht erhalten. Magdalena tritt auf, von Dämonen begleitet, ein lustiges Lied singend und die Liebhaber herbeilockend; der Schwester Martha versetzt sie eine Ohrfeige und gleich darauf singen beide lateinisch: „es wird ihr viel vergeben, denn sie hat viel geliebt." Auf den Schlufs des Osterspielfragments folgt dann noch das kurze Fragment eines czechischen Himmelfahrtspiels.

In der ungarischen Litteratur ist im Mittelalter das geistliche Drama nicht vertreten. Die kurze dramatische Scene, die in den westeuropäischen Ländern einen Bestandteil der Matutin des Ostersonntags bildete, ist hier nur in einer einzigen Handschrift nachgewiesen, die kurz vor 1228 für die Kirche in Deáki im Prefsburger Komitat niedergeschrieben wurde. Was sonst noch von ungarischen Osterspielen bekannt ist, bezieht sich auf Gemeinden deutscher Nationalität.[1]

Auch aus dem Gebiete des oströmischen Reiches hat sich kein einziges Werk erhalten, das als geistliches Drama im eigentlichen Sinne des Wortes zu bezeichnen wäre. Doch scheint es, dafs auch dort mitunter Aufführungen von geistlichen Dramen in der Kirche stattfanden. Ausführlichere Berichte über solche Dramen sind, soviel ich weifs, nicht vor-

1) Vgl. Abel, Ungarische Revue 1884 S. 652 ff. und oben S. 170.

handen.[1] Die geistlichen Dichtungen in dialogischer Form, welche die mittelgriechische Litteratur aufzuweisen hat, sind ohne Zweifel als Buchdramen zu betrachten. Das eine, die *Στίχοι εἰς τὸν Ἀδάμ* des Diakons Ignatios (c. 820) behandelt in 143 Trimetern den Sündenfall. Das andere, der leidende Christus (*Χριστὸς πάσχων*), von einem unbekannten Dichter wahrscheinlich im 11. oder 12. Jahrhundert verfafst, ist eine geschmacklose Künstelei. Ein volles Drittel des Dramas besteht aus Versen der altgriechischen Tragiker, die aus dem Zusammenhange gerissen und den Personen der heiligen Geschichte in den Mund gelegt sind, vor allem der Gottesmutter, welche die Hauptrolle spielt und ihre Klagereden zum Teil der Hekuba des Euripides entlehnt.[2]

Nachdem wir so die Entwicklung der geistlichen Spiele durch ganz Europa verfolgt haben, müssen wir uns noch die Frage vorlegen, ob nicht zwischen den einzelnen Ländern litterarische Wechselwirkungen stattfanden. Eigentlich haben wir zwar diese Frage schon in der Einleitung zum vorliegenden Buche (S. 189 ff.) beantwortet. Wir haben da gesehen, dafs die internationale lateinische Kirchenlitteratur die Hauptquelle für die Mysteriendichter war. Dem gegenüber sind die Fälle verschwindend selten, wo sich noch erkennen läfst, dafs ein Dichter etwas aus einer fremden Nationallitteratur entlehnte. Auf dem weiten Gebiete der kirchlichen Dramen ist bis jetzt in keinem einzigen Falle mit Bestimmtheit nachgewiesen, dafs ein Stück aus einer neueren Sprache in die andere übertragen

1) Wenn Liudprand in dem Bericht über seine Gesandtschaftsreise 968 erzählt, dafs die Griechen am 20. Juli die Himmelfahrt des Elias mit scenischen Spielen feierten (Monumenta Germ. Scriptt. 3, 353 f.), so geht aus seinen Worten nicht mit Bestimmtheit hervor, dafs er Aufführungen in der Kirche meinte.

2) Vgl. zu dem Obigen die Darstellung in Krumbachers Geschichte der byzantinischen Litteratur, München 1891; besonders S. 296, 348, 356 ff. Sathas hat eine ausführliche Monographie über das byzantinische Theater verfafst (*Ἱστορικὸν δοκίμιον περὶ τοῦ θεάτρου καὶ τῆς μουσικῆς τῶν Βυζαντίνων*, Venedig 1879), die indes, wie Krumbacher mit Recht bemerkt, den Leser nur in dem Glauben an die Dramenlosigkeit der byzantinischen Zeit bestärken kann.

worden wäre.[1] Und das ist auch sehr leicht erklärlich. Im wesentlichen bestand ja die geistige Arbeit der Dichter in der Versifikation und da mufste es doch viel bequemer sein, ein Mysterium selber zu machen als es aus einer fremden Sprache zu übersetzen, zumal da man bei dem ersteren Verfahren auch die Werke der Vorgänger im ausgedehntesten Mafse benützen konnte. Entlehnungen aus fremdem Gebiete konnten wir im bretonischen und im czechischen Drama nachweisen, also in zwei Fällen, wo kleinere Volkseinheiten einer Nation mit reich und vielseitig entwickelter Litteratur gegenüberstehen. Namentlich bei den czechischen Rubinscenen scheint der Anschlufs an das deutsche Original derart gewesen zu sein, dafs man wohl von einer freien Übertragung reden kann. In dem Liede, welches Rubin zum Preise des Quacksalbers anstimmt, ist auch die Versform des Originals genau bewahrt, ohne Zweifel der Melodie zu Liebe.[2]

Was Frankreich betrifft, so haben wir gesehen, dafs es in Bezug auf reiche und mannigfaltige Ausbildung des geistlichen Dramas die erste Stelle einnimmt. Wenn trotzdem der französische Einflufs auf die Nachbarländer im Drama nicht so grofs ist, wie in andern Litteraturzweigen, so darf uns dies nach den obigen Ausführungen nicht wundern. Aber obgleich keine Übersetzungen aus dem Französischen bekannt sind, so unterliegt es doch keinem Zweifel, dafs man sich die allgemeinen Charakterzüge der französischen Kunstübung mehrfach auch im Ausland zum Muster nahm. So ist es gewifs durch französischen Einflufs zu erklären, wenn in den niederländischen Dramen die Reimbrechung gleichmäfsig durchgeführt ist, die in dem Spiel aus dem benachbarten mittelfränkischen Gebiete fehlt. Ebenso hat der Verfasser des niederländischen Hostienmirakels nach französischem Muster Trioletts in die paarweise

1) Ein besonderer Fall ist die Übersetzung eines Festspiels aus dem Katalanischen ins Kastilianische, s. o. S. 348.

2) Die Melodie ist in moderner Transscription mitgeteilt bei Ambros, Geschichte der Musik Bd. II[2] Leipzig 1880 S. 306. Über die Verwandtschaft des Spiels aus dem Kloster Schlägel mit dem Wiener Passionsspiel s. o. S. 354; dafs Maria Magdalena vom Gärtner ausgescholten wird (Hanusz s. 13) kommt auch in deutschen Osterspielen vor.

gereimten Verse eingefügt. Der wunderliche Ausdruck ‚Naprologhe' ist vermutlich eine Nachbildung des französischen ‚Prologue final'.[1] Wenn wir im nordwestlichen Italien die Form des grofsen Mysteriums fanden, die sonst in diesem Lande fehlt, so durften wir auch hier französischen Einflufs annehmen. In Deutschland scheint man die Form des dramatischen Marienmirakels von den Nachbarn entlehnt zu haben. Im niederdeutschen Mirakelspiel von Theophilus, das ja im übrigen eines der originellsten Erzeugnisse der gesamten mittelalterlichen Dramatik ist, sind uns doch manche Einzelheiten begegnet, die auf ein französisches Vorbild hinweisen; auch die Verwandlung der Geschichte von der Päpstin Jutta in ein Marienmirakel erinnert an die französische Art. Übersetzungen aus dem Nordfranzösischen ins Provenzalische sind nicht bekannt; doch hat der Verfasser des provenzalischen Weihnachtsspiels ein Werk der nordfranzösischen Erzählungslitteratur benutzt.[2]

Wenn auch mithin zwischen den verschiedenen Nationallitteraturen fast gar kein Austausch von dramatischen Texten stattfand, so müssen sich doch einzelne Theatereffekte durch Tradition von einem Lande zum andern verpflanzt haben, vor allem wohl durch Geistliche, die von Reisen oder vom Besuch fremder Universitäten in die Heimat zurückkehrten. Ebenso haben sich innerhalb der einzelnen Orden Traditionen ausgebildet, die über die Landesgrenzen hinauswirkten; wir dürften dies voraussetzen, auch wenn wir nicht in den Predigtscenen der Franziskaner (s. o. S. 314) ein unzweifelhaftes Beispiel besäfsen. Doch ist auch auf diesem Gebiete das Übergewicht des französischen Einflusses bemerkbar. So dürfen wir annehmen, dafs es ein französischer Effekt ist, wenn die Verbindung zwischen den einzelnen Standorten durch die Schiffahrt hergestellt wird. Wir fanden diesen Effekt in der französischen

1) Übrigens hat schon Aegidius Corboliensis, Kanonikus in Paris († c. 1220), sein medizinisches Lehrgedicht (abgedruckt bei Leyser, Historia poetarum et poematum medii aevi 1721 S. 498 ff.) mit einem ‚prologus finalis' beschlossen.

2) S. o. S. 154; vgl. P. Meyer, Romania 16, 71 f.

Vengeance und im englischen Magdalenen-Mysterium.[1] Auch im Mysterium von Revello ist et verwendet; die heiligen drei Könige begeben sich hier zu Schiffe in die Heimat zurück. Die nächste Veranlassung gab ohne Zweifel Nikolaus von Lyra, der zu Matth. cap. 2 bemerkt, dafs unter dem andern Wege, auf welchem die Magier zurückkehrten, der Seeweg zu verstehen sei. Demgemäfs werden die drei Könige auch in Grebans Mysterium V. 6842 von einem Matrosen abgeholt und zum Schiffe geleitet, wenn auch hier die Seefahrt selber nicht vorgeführt ist. Auch die Übereinstimmung ist bemerkenswert, dafs im Mysterium von Revello ebenso wie in der Vengeance die Matrosen während der Überfahrt ein lustiges Liebesliedchen singen. In dem Mysterium von York und in dem von Revello finden wir übereinstimmend, dafs Judas, ehe er mit dem Anerbieten des Verrates vor die Hohenpriester tritt, erst noch mit dem Pförtner verhandeln mufs, der ihn nicht hereinlassen will, eine Scene, die eher aussieht wie ein französischer Theatereffekt, als wie eine Entlehnung aus der geistlichen Litteratur. Ebenso scheinen sich einzelne komische Motive von Frankreich aus über andere Länder verbreitet zu haben. Wenn z. B. im englischen Magdalenenmysterium der Wirt vor der Thüre seinen Wein anpreisen läfst, um die Gäste herbeizulocken, so ist daran zu erinnern, dafs dergleichen Scenen seit dem Nikolaus des Jean Bodel im französischen Drama öfters wiederkehren.[2] Manchmal können wir auch mittelst vergleichender Heranziehung der bildenden Künste darauf schliefsen, dafs ein dramatisches Motiv in einem Lande bekannt gewesen sein mufs, wo es in den erhaltenen dramatischen Texten nicht mehr vorkommt.[3] In manchen Fällen dürfen wir auch vermuten, dafs

---

1) S. o. S. 167, 266.

2) Auch in dem neuerdings herausgegebenen Mystère des Trois Doms 2839, 3040. Über das Komische in den Repräsentationen s. o. S. 328.

3) So hat z. B. der modenesische Künstler Mazzoni die Geburt Jesu in einer plastischen Gruppe dargestellt; neben Maria und dem Kinde steht eine Weibsperson, die einen Löffel an den Mund hält und hineinbläst. Dafs der Künstler dieses Motiv aus dem Drama nahm, können wir vermuten, wenn wir in dem Weihnachtsspiel von Siena die Didaskalie lesen: ‚La vergine Maria con Joseph et una ancilla‘; noch deutlicher wird jedoch der

die Quelle der internationalen Übereinstimmungen noch in die Zeiten des lateinischen geistlichen Dramas zurückreicht. Hier sei nur an die Magdalenenscenen und an die burleske Auffassung der Grabeswächter erinnert. Lateinischen Ursprung haben vermutlich auch die in Deutschland so beliebten Scenen, wo die Teufel nach der Höllenfahrt die Seelen verschiedener Handwerker herbeischleppen. Anderwärts können wir nur eine fragmentarische Andeutung dieser Scene nachweisen und zwar in dem Cyklus von Chester, wo die Teufel nach der Höllenfahrt eine spitzbübische Schenkwirtin einfangen. Im Processionsspiel von Zerbst und, wenn ich mich recht erinnere, auch im Passionsspiel von Arras erscheinen die Krieger des Herodes mit

Zusammenhang durch eine Didaskalie im Erlauer Weihnachtsspiel: ‚Obstetrix portans cochlear'. Bei Greban kommt vor, dafs Joseph für das Jesuskind Milch kocht (5158 ff.), die nämliche Situation begegnet uns auch in Deutschland in Werken der bildenden Kunst des Mittelalters, z. B. auf einem Teppich in der ersten Kapelle auf der rechten Seite des Chorumgangs im Freiburger Münster. Dafs übrigens auch die dramatische Vorführung dieser Scene in Deutschland sehr beliebt und verbreitet war, ergiebt sich aus der Schilderung der Weihnachtszeit im Regnum papisticum des Naogeorgus (s. o. S. 189). Die Darstellung des weltlustigen Treibens der Maria Magdalena auf einem Kupferstich des Lukas von Leiden (beschrieben bei Bartsch, Peintre graveur Bd. 7 (Wien 1808) S. 402) läfst darauf schliefsen, dafs die entsprechenden dramatischen Scenen auch in den Niederlanden bekannt waren. Wenn auf deutschen bildlichen Darstellungen der Geifselung ein Knecht dabei sitzt und Ruten bindet, so ist daran zu erinnern, dafs bei Jean Michel während der Geifselungsscene Malchus dieses Geschäft besorgt. Wie Karl Meyer bemerkt (Vierteljahrschrift für Kultur und Litteratur der Renaissance I, 183), befindet sich in Basel eine Handzeichnung, welche den Jesusknaben im Tempel darstellt; „der aus Beschämung und Zorn sein Buch wegschleudernde Schriftgelehrte sieht beinahe so aus, als ob er seine Existenz einem dramatischen Vorgang verdanke." Dafs die Schriftgelehrten über den klugen Knaben ärgerlich sind, kommt auch in einem französischen Spiele vor, s. o. S. 152. Es konnte durchaus nicht meine Absicht sein, die Beziehungen zwischen dem geistlichen Drama und der bildenden Kunst hier erschöpfend zu behandeln; ich wollte nur einige Fälle herausgreifen, die für die internationalen Zusammenhänge charakteristisch sind. Bildliche Darstellungen, bei welchen die Entlehnung aus einer Predigt ebenso wahrscheinlich wäre, wie die aus einem Drama, lasse ich absichtlich unerwähnt. Mehrere dankenswerte Nachweise über die Beziehungen zwischen den deutschen Mysterien und der deutschen Kunst finden sich in dem oben erwähnten Aufsatz von Karl Meyer.

Lanzen, auf denen die Leichen der bethlehemitischen Kinder aufgespiefst sind, ein Effekt, der vielleicht noch aus den lateinischen Herodesspielen stammt.

Aus dem Obigen ergiebt sich, dafs die Übereinstimmungen zwischen den geistlichen Dramen in den verschiedenen Ländern nur zum geringsten Teile auf internationale Entlehnung zurückzuführen sind. In der Hauptsache erklären sie sich aus der überall gleichen Grundlage des kirchlichen Bildungsstoffes und der kirchlichen Weltanschauung. Und wenn wir sehen, wie sich aus dieser Grundlage überall auf der ungeheuren Länderstrecke von Schweden bis Spanien, von Tirol bis Cornwall die nämlichen dramatischen Motive entwickeln, so tritt uns mit überwältigender Deutlichkeit vor Augen, bis zu welchem Grade die mittelalterliche Menschheit unter der Herrschaft der Kirche zu einer gleichförmig denkenden und gleichförmig empfindenden Masse geworden war.

Fünftes Buch.

Ansätze zu einem ernsten weltlichen Drama.

Allen bisher besprochenen Dramen ist der geistliche Grundcharakter gemeinsam. Wenn auch bei den Aufführungen das weltliche Unterhaltungsbedürfnis sich mehr und mehr hervordrängte, so wurde doch bei der Wahl der Stoffe nirgends über die heilige Schrift und die Legende hinausgegriffen. Man hat mitunter den Mangel an wahrer dichterischer Freiheit in den Mysterien damit erklären wollen, dafs die Dramatiker durch die Rücksicht auf die geheiligte Tradition gebunden waren, doch ist der eigentliche Grund nicht sowohl hierin als in dem allgemeinen Charakter der Litteratur des späteren Mittelalters zu suchen. Wir sahen bereits, dafs in den französischen Marienmirakeln öfters weltliche Geschichten durch eingefügte Himmelserscheinungen zu Legenden umgestempelt wurden, ohne dafs durch diese neuen Stoffe eine Vervollkommnung der Kunstform veranlafst worden wäre. Der nämliche Sachverhalt zeigt sich, wenn wir ein Drama aus den letzten Jahren des 14. Jahrhunderts betrachten, die ‚Estoire de Griselidis‘, die hinsichtlich des Stils mit den Marienmirakeln nahe verwandt ist, wenn auch die Erscheinung der Gottesmutter fehlt. Die Griseldis (2608 Zeilen) ist nach einer Bemerkung am Schlufs der Handschrift im Jahre 1393 gedichtet. Wir haben also hier, soviel bis jetzt festgestelt werden kann, das erste Beispiel eines ernsten weltlichen Dramas in französischer Sprache. Auch dadurch ist das Stück bemerkenswert, dafs hier zum erstenmal eine Geschichte in dramatischer Form erscheint, die uns noch oft auf unserm Wege begegnen wird. Welchem Stande der Ver-

fasser angehörte und was für einen Zuhörerkreis er im Auge hatte, ist nicht ersichtlich. Er dichtete wohl für eine bürgerliche Gesellschaft in der Art der Puys. Eine Beziehung auf ein bestimmtes Marienfest tritt uns nicht entgegen, doch werden gleich zu Beginn des Prologs die Zuschauer dem Schutz der himmlischen Jungfrau empfohlen. Überhaupt könnte man nicht sagen, dafs im Prolog der Dichter als Vertreter einer neuen Kunstrichtung in die Arena tritt; er begrüfst die Versammlung freundlich und bescheiden, und empfiehlt sein Werk als Spiegel der verheirateten Frauen; weil beim Anschaun der Sinn der Geschichte sich eindringlicher darstelle als beim Lesen, habe er sie „auf Personen verteilt".

Die Geschichte von der gehorsamen Griseldis gehört zu der Klasse von mittelalterlichen Erzählungen, in denen sich die Phantasie gefiel, den höchst möglichen Grad einer bestimmten Tugend auszumalen.[1] Es werden uns da Menschen vorgeführt, die alle noch so berechtigten Regungen ihres Herzens und das Bewufstsein aller ihrer sonstigen Pflichten unterdrücken, um die eine Tugend, die sie exemplificieren sollen, nur in um so hellerem Licht erstrahlen zu lassen. Der Art war die Geschichte von Amicus und Amelius, wo der Vater die eigenen Kinder schlachten will, um mit ihrem Blute die Krankheit des Freundes zu heilen (s. o. S. 149), der Art ist auch die Geschichte von Griseldis, der Bauerntochter, die sich der Markgraf von Saluzzo zur Gemahlin erwählt und die er dann mutwillig, blofs um ihren Gehorsam auf die Probe zu stellen, den furchtbarsten geistigen Folterqualen unterwirft. Zwei Kinder, die sie ihm zur Welt bringt, erst eine Tochter, dann einen Sohn läfst er aus ihren Armen reifsen, angeblich, um sie töten zu lassen; dann verjagt er die Gattin aus seinem Hause, da er sich mit einer vornehmeren vermählen wolle. Das alles nimmt sie unterwürfig und gehorsam hin, bis sie endlich zum Lohne wieder an die Seite ihres Gatten berufen wird und auch die totgeglaubten Kinder wiederfindet. Es ist bekannt, dafs diese Erzählung von Boccaccio in die Litteratur eingeführt wurde; um ihre Verbreitung hat sich aber vor allem

1) Vgl. Gaspary, Gesch. d. ital. Litt. 2, 51.

Petrarca verdient gemacht, der sie 1373 in einer lateinischen freien Bearbeitung nacherzählte, wie er selber sagt, um sie auch den Nicht-Italienern bekannt zu geben, vielleicht das älteste unter den vielbewunderten Kunststücken der Humanisten in der Behandlung eines modernen Stoffes in klassischer Form. Petrarca äussert sich von dem Rührerfolg sehr befriedigt, der dick aufgetragene Edelmut lockte bei seinen Freunden Thränenströme hervor und auch die internationale Verbreitung, auf die er gerechnet hatte, blieb nicht aus. Seine lateinische Darstellung ist es auch, die dem Verfasser des französischen Dramas als Vorlage diente.[1] Indes ist von dem humanistischen Geiste nichts in die französische ‚esteire‘ übergegangen. Inhalt und Ton erinnern durchaus an diejenigen Marienmirakel, in denen die Schicksale eines unschuldig leidenden Weibes vorgeführt werden. Die Griseldis ist ebenso wie das erste Stück der grofsen Sammlung in paarweis gereimten achtsilbigen Versen abgefafst, deren anmutiger Flufs nur selten durch einen ungeschickten Abschlufs unterbrochen wird wie der folgende:

Va le querre e luj di que mon
Plaisir est que je parle a luj.

Die Abhängigkeit von Petrarca erstreckt sich bis auf wörtliche Entlehnungen, namentlich in den Reden der Griseldis; hier tritt der schlichte und rührende Ton der treuen Hingebung, den Petrarca in der kunstvollen lateinischen Prosa vortrefflich zum Ausdruck brachte, doppelt schön in den französischen Versen hervor, in einer Weise, die uns sogar für Augenblicke die innere Unwahrheit der ganzen Geschichte vergessen läfst. Neu und charakteristisch ist nur die Scene, wie der Markgraf sich bemüht, in Rom die Erlaubnis zur Trennung seiner Ehe und zu einer neuen Vermählung durchzusetzen. Bei Petrarca schickt der Markgraf nur zum Schein Boten nach Rom, die mit der falschen Nachricht zurückkommen, als hätte der Papst die Scheidung der Ehe mit Griseldis und die Eingehung eines

1) Vgl. die neue Ausgabe von Groeneveld (Ausgaben und Abhandlungen a. d. Gebiete d. roman. Philologie No. 79), Marburg 1888.

neuen Ehebündnisses bewilligt. Der französische Dichter dagegen läfst einen Bischof als Abgesandten des Markgrafen vor dem Papste erscheinen und in allem Ernste das Scheidungsgesuch vortragen, worauf der Papst ihm die gewünschte Erlaubnis schriftlich einhändigt und der päpstliche Sekretär eine Vergütung von zwanzig Gulden erhält. Ähnlich wird ja auch in den Marienmirakeln die Willfährigkeit der Kurie in eherechtlichen Sachen und die Trinkgeldhascherei der päpstlichen Beamten verspottet.[1]

Im übrigen sind die Abweichungen durch die dramatische Form bedingt; vor allem war die Einfügung von umständlichen Botenberichten nötig, um die Vermittelung zwischen den verschiedenen Schauplätzen der Handlung aufrecht zu erhalten. Eine Eigentümlichkeit unsres Dichters ist es, dafs er fast auf jeden Schritt der Handlung ein Gespräch folgen läfst, in dem die Hofherren oder Hofdamen oder Dorfmädchen ihre Betrachtungen über das Geschehene anstellen; zweimal treten auch Hirten auf und ihre Unterredungen sollen offenbar das komische Element vertreten. Zuerst erscheinen sie nach Griseldis Trauung. Die Standeserhöhung des Landmädchens hat einen der Hirten mit hohen Plänen für die Zukunft erfüllt; er möchte sein Heil als Kriegsmann versuchen und blickt verächtlich auf seinen Genossen, der davon nichts hören will. Am Schlufs singen sie mit einem Mädchen zusammen ein Liebeslied, das indes im Text nicht mehr erhalten ist. Es ist nichts darüber bekannt, dafs der Dichter der Griseldis Nachfolger gefunden hat; die Ansätze zum weltlichen Drama im folgenden Jahrhundert gingen, wie wir sehen werden, von völlig anderen Voraussetzungen aus.

Eine ebenso abgesonderte Stellung nimmt eine kleine Gruppe von weltlichen Dramen ein, die wie es scheint um dieselbe Zeit wie die Griseldis in den benachbarten Niederlanden entstanden sind. Sie sind in einer Handschrift über-

1) S. o. S. 151. Allerdings befindet sich vor den Worten des Papstes die Anweisung ‚le saint pere ottroiant unes bulles faintives‘, aber die Worte des Textes können nur so verstanden werden, dafs die Erlaubnis vollkommen ernst gemeint ist.

liefert, welche in die ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts gesetzt wird;[1] die darin enthaltenen Gedichte, soweit man sie datieren kann, gehören noch in das letzte Viertel des vorhergehenden Jahrhunderts. Unter den zehn dramatischen Stücken der Handschrift befinden sich fünf längere, soweit sie vollständig erhalten sind 625 bis 1139 Verse, und fünf kürzere, soweit sie vollständig erhalten sind 199 bis 208 Verse umfassend. Die letzteren fünf Spiele sind als Sotternien bezeichnet und haben sämtlich einen possenhaften Charakter; jedes von ihnen dient als Nachspiel zu einem der längeren Stücke. Am Anfang einer solchen Gruppe von zwei Spielen werden jedesmal die Zuhörer durch einen Prolog begrüfst, am Schlufs des ersten Spieles werden sie aufgefordert auch noch die Sotternie mit anzuhören; nur in einem Fall ist die Verbindung mit der Sotternie dadurch hergestellt, dafs die letzte Zeile des ersten Stückes mit der ersten der Sotternie reimt. Bei einer Gruppe können wir die Art des Zusammenhangs nicht mehr erkennen, weil das Ende des ersten und der Anfang des zweiten Stückes fehlt. Von den Stücken in den fünf Gruppen, die an erster Stelle stehen, wird eines — eben das nicht vollständig erhaltene — als ‚sotte boerde‘ bezeichnet. Es behandelt eines der beliebtesten Themata der mittelalterlichen Posse, den Streit um die Herrschaft im Hause und unterscheidet sich mithin von den Sotternien oder Nachspielen nicht durch Ton und Inhalt, sondern nur durch den gröfsern Umfang; bei Vers 405 bricht es ab. Die übrigen vier Eröffnungsspiele (voerspelen) werden in den Überschriften als ‚abele spelen‘ (abel-habilis) bezeichnet, eines darunter behandelt einen Gegenstand, der uns noch weiterhin begegnen wird, den Streit zwischen Sommer und Winter; die andern drei behandeln Ritter- und Abenteuergeschichten: Esmoreit, Gloriant und Lanseloet. Aus was für einem Kreise diese Stücke hervorgingen und bei was für Gelegenheiten sie aufgeführt wurden, dafür fehlt uns jeder Anhaltspunkt. Nur so viel ist sicher, dafs die Zuhörerschaft aus

1) Jetzt in der Nationalbibliothek zu Brüssel, früher in der Hulthemschen Bibliothek, beschrieben von Hoffmann von Fallersleben, Horae belgicae VI Breslau 1838 (a. u. d. T. Niederländ. Schaubühne) S. XXIX f.

Männern und Frauen bestand und dafs die Aufführungen in einem Saal im oberen Stockwerk eines Gebäudes stattfanden. (Esmoreit 1016.) Aus den Abschiedsworten, die am Schlusse der Nachspiele in der ersten und zweiten Gruppe gesprochen werden, ergiebt sich, dafs die Zuhörer nach beendigter Vorstellung den Saal verliefsen, während wir bei den französischen Marienmirakeln annehmen müssen, dafs die Gesellschaft nach der Aufführung zusammen blieb. Bei den Ritterstücken waren nur wenige Personen erforderlich, beim ersten sieben, beim zweiten acht, beim dritten sechs. Auch die Inscenierung war offenbar sehr einfach, ja dürftig, mehr wie bei einem Schwank als wie bei einem Mysterium. Die Bühne mufste indes mehrere aneinanderliegende Schauplätze zu gleicher Zeit umfassen. Ob jede der auftretenden Personen gleich von Anfang an auf ihrem Schauplatze stand, ist nicht vollkommen sicher; mehrmals kommt es vor, dafs am Anfange eines Dialogs der eine Sprecher den andern mit einem „wo seid Ihr“ herbeiruft. Übrigens wird sich am besten eine Vorstellung von dem Aufbau und der Anordnung dieser Stücke geben lassen, wenn wir eines derselben, und zwar das erste, etwas ausführlicher betrachten.

Erste Scene. Monolog Robbrechts. Er ist ärgerlich darüber, dafs sein Oheim, der alte König von Sizilien einen Sohn bekommen hat, wodurch seine Ansprüche auf die Erbschaft zunichte geworden sind. Er beschliefst das Kind beiseite zu schaffen. Zweite Scene. Der König von Damaskus und der weise Meister Platus. Dieser hat in den Sternen gelesen, dafs das Kind des Königs von Sizilien, das eben zur Welt gekommen ist, den König von Damaskus töten, seine Tochter entführen und zum Christentum bekehren werde. Er erbietet sich nach Sicilien zu „reiten“ und das Kind in seine Gewalt zu bringen. Dritte Scene. Robbrecht tritt mit dem Kinde auf; er will es töten. Platus meint, es wäre schade um den schönen Knaben. Robbrecht sagt ihm, er sei der Sohn des Königs, der Meister kauft ihn für 1000 Pfund Goldes und nimmt ihn mit. Vierte Scene. Der Meister bringt das Kind zum König von Damaskus, dieser sagt seiner Tochter Damiet, er habe es im Garten gefunden und übergiebt es ihr zur Erziehung. Fünfte Scene. Robbrecht verleumdet die Königin

von Sicilien vor ihrem Gemahl, sagt das Kind sei im Ehebruch gezeugt und die Mutter habe es heimlich getötet. Robbrecht holt die Königin auf Befehl des Königs herbei, der König überhäuft sie mit Vorwürfen und Schmähungen, sie beteuert vergeblich ihre Unschuld, der König befiehlt Robbrecht, sie ins Gefängnis (put) zu führen. Die Königin fleht zu Maria, sie möge ihre Unschuld an den Tag bringen. Sechste Scene. Zuerst Monolog Esmoreits, des geraubten Königssohnes, der unterdessen zu einem sechzehnjährigen Jüngling herangewachsen ist. Er hält die Prinzessin Damiet für seine Schwester, wundert sich, dafs sie keinen Mann nehmen will und meint, das sei wohl eine Eingebung des Gottes Mahomet. Esmoreit ist müde und legt sich zur Ruhe. Die Scene spielt, wie aus seinen Worten hervorgeht, im Garten der Prinzessin Damiet. Diese kommt selber hinzu und gesteht in einem Monolog ihre Liebe zu dem schönen Findling. Sie ist überzeugt, dafs er von edelem Geblüt sei, sie will aber niemanden ihre Liebe merken lassen, weil sie fürchtet, ihr Vater werde ihr dann das Leben nehmen. Esmoreit hat alles gehört, er liebt nun die vermeinte Schwester wie sie ihn, zugleich ist er aber entschlossen in die Welt hinauszureiten, um seine Herkunft zu entdecken. Damiet läfst sich versprechen, dafs er wiederkehren werde und übergiebt ihm ein Band mit einem gestickten Wappen, das einst bei ihm gefunden wurde. Das soll er ums Haupt tragen, um daran erkannt zu werden. Siebente Scene. Esmoreit klagt, er werde nimmer froh werden, er habe denn sein Geschlecht ermittelt. Seine Mutter ruft ihn zu sich heran und fragt, warum er so klage. Sie hat also offenbar die ganze Zeit in einem Winkel der Bühne gesessen, der so hergerichtet war, dafs er zur Not ein Gefängnis darstellen konnte. Als Esmoreit zu ihr tritt, erkennt sie an dem Bande ihren Sohn. Grofse Freude auf beiden Seiten. Achte Scene. Robbrecht (der seinen Ärger unterdrücken mufs, dafs er das Kind nicht getötet hat), der König von Sicilien, Esmoreit, die Königin. Esmoreit schwört immerzu bei Mahomet und Apollo, der Vater ermahnt ihn, an Gott und Maria zu glauben, worauf dann Esmoreit sogleich den höchsten Gott bittet, seine Geliebte Damiet unter seinen Schutz zu nehmen. Neunte Scene. Damiet ist besorgt

um Esmoreit, sie ruft den Meister Platus herbei, beide wollen sich zusammen in Pilgertracht auf den Weg machen, um Esmoreit zu suchen. Zehnte Scene. Sie treten als Pilger auf. „Ist niemand da, der uns ein Almosen geben will?“ Esmoreit erkennt ihre Stimme, Wiedersehen, er ruft seinen Vater, der zu ihrem Bunde seinen Segen giebt. Als Robbrecht kommt, um ihn zu begrüfsen, erkennt Platus in ihm den Mann, der ihm vor Jahren das Kind verkauft hatte, der Verbrecher wird entlarvt und bestraft. „Hier hängt man Robbrecht“, die einzige Bühnenanweisung im Stücke; dann schliefst das ganze mit einer moralischen Betrachtung Esmoreits.

In ähnlicher Weise wird im zweiten Stücke die Geschichte des stolzen Herzogs Gloriant von Braunschweig dargestellt, der trotz aller Ermahnungen sich nicht entschliefsen will, ein Weib zu nehmen. Die heidnische Königstochter Florentijn hört von dem tapferen Jünglinge und schickt ihm ihr Bildnis, in das sich der Verächter der Frauen sogleich verliebt. Er setzt sich auf sein Rofs und reitet in Florentijns Land, dort findet er die Geliebte in ihrem Garten, er will sie mit in sein Land nehmen und zur Herzogin machen. Ihre Zusammenkunft wird jedoch von Florentijns eifersüchtigem Vetter Floerant dem König Roedelion verraten. Dieser ist ein Feind der Christen und besonders des Braunschweigischen Stammes; er hat seinen Vater und seinen Oheim im Kampfe gegen Gloriants Vater und Oheim verloren und läfst nun Florentijn und ihren Geliebten ins Gefängnis werfen. Der alte Diener Florentijns jedoch, der ihr Bild dem Geliebten gebracht hatte, befreit Gloriant und diesem gelingt es dann, Florentijn zu entführen, in dem Augenblicke, da sie auf dem Scheiterhaufen verbrannt werden soll. Er nimmt sie mit in sein Land und vermählt sich mit ihr.

Am merkwürdigsten jedoch ist das dritte Spiel von dem Ritter Lanseloet und der Jungfrau Sanderijn. Zu Anfang finden wir Lanseloet, der an einem Hagerosenstrauch auf seine Geliebte wartet. Sanderijn kommt; das arme Mädchen will aber gegenüber dem vornehmen Ritter von keiner andern Liebe hören, als von der ehelichen, selbst wenn er ihr „tausend Mark von rotem Golde“ geben wollte. Hierauf folgt ein Gespräch zwischen

Lanseloet und seiner Mutter. Die Mutter sucht ihm erst die Liebe auszuroden, dann erbietet sie sich, es dahin zu bringen, dafs Sandorijn ihm zu Willen werde, aber nur unter der Bedingung, dafs er das Mädchen nachher mit einer rohen Beleidigung fortschickt. Nun geht die Mutter zu Sandorijn und beredet sie zu Lanseloet zu kommen unter der Vorspiegelung, dafs er erkrankt sei. Bühnenanweisung: „Nun ist sie bei ihm in der Kammer gewesen.“ Lanseloet beschimpft sie und sie flieht in einen Wald, wo ein Ritter sie findet und ihr seine Liebe anträgt; er will sie als seine Gemahlin mit sich führen. Ehe sie jedoch einwilligt, deutet sie ihm ihre früheren Schicksale symbolisch an; sie weist auf einen Baum mit schönen Blüten und fragt, ob dem Ritter der Baum weniger lieb wäre, wenn er wüfste, dafs ein Falke eine Blüte abgerissen hätte. Lanseloet wird indes von Sehnsucht nach Sanderijn ergriffen und schickt seinen Diener Reinout aus, um sie zu suchen. Reinout trifft den Waldhüter des Ritters und dieser holt Sanderijn sofort herbei. Sie führt ihr früheres Gleichnis von dem Baume und dem Falken weiter aus, um anzudeuten, dafs sie von Lanseloet nichts mehr wissen wolle: „als der Falke zum zweiten Male kam, war der Baum fort.“ Reinout kehrt zurück; er will einen Zweikampf seines Herrn mit dem Ritter vermeiden und sagt deshalb, er habe Sanderijn sterbend gefunden. Der verzweifelte Lanseloet flucht seiner Mutter und tötet sich selbst. Zum Schlusse ermahnt Reinout die Zuhörer, höfisch zu reden und treu zu lieben und verkündigt, dafs auf das Vorspiel noch ein lustiges Stück folgen werde.

Offenbar sind diese Stücke nicht in der Weise entstanden, dafs bereits vorhandene Erzählungen in die dramatische Form übertragen wurden. Andererseits zeigt sich keine sonderliche Erfindungsgabe; es kann vielmehr nachgewiesen werden, dafs die abenteuerlichen Begebenheiten mit Benutzung von allerhand gangbaren Motiven der Erzählungslitteratur mosaikartig zusammengesetzt sind. Namentlich sind mehrere Begebenheiten, wie Moltzer[1] nachgewiesen hat, aus dem französischen Epencyklus entlehnt, der sich um Gottfried von Bouillon, seine

1) S. XLVIII; vgl. Hist. litt. de la France 26.

Vorfahren und Nachfolger gruppiert. Schon die Namen stimmen zum Teil überein; so finden wir in diesen Epen einen jungen Helden Esmeré, der als Erkennungszeichen einen goldnen Halsschmuck trägt, einen Verräter Robert, einen sarazenischen Fürsten Rougelion, der den Tod seines Vaters an den Christen rächen will, einen Ritter Gloriant, der sich mit der Tochter eines heidnischen Königs vermählt, eine Jungfrau Florie, die sich in einen Ritter verliebt, noch ehe sie ihn gesehen hat. Sodann begegnet uns hier ein Ritter, der ein schönes Weib auf der Jagd im Walde findet und als seine Gattin nach Hause führt, ein Christ, welcher in heidnischem Lande der Obhut einer schönen Prinzessin anvertraut wird. Einen künstlerischen Fortschritt bezeichnen diese Stücke nicht. Dafs sie als völlig vereinzelt dastehende Kuriositäten einen gewissen Reiz ausüben, darf dem Dichter oder den Dichtern nicht als Verdienst angerechnet werden. Die Anlage ist sogar womöglich noch unbeholfener als in den meisten geistlichen Dramen, wodurch dann freilich einzelne poetische Züge, zumal in der Leidensgeschichte der schönen Sanderijn um so wirkungsvoller hervortreten. Das Spiel von Sanderijn und Lanseloet scheint auch in der Erfindung origineller zu sein, als die übrigen; dafs sein höherer dichterischer Werth schon frühzeitig erkannt wurde, scheint aus den Umarbeitungen hervorzugehen, in denen das Spiel als Erzählung mit vorherrschendem Dialog behandelt ist.[1]

Merkwürdig ist es, dafs uns jeder Anhaltspunkt fehlt, um den Stammbaum der hier vorliegenden Form des Dramas nachzuweisen. Bei der Griseldis zeigte sich deutlich, dafs wir einen Ableger einer bestimmten Form des geistlichen Dramas vor uns hatten; hier wird an einen solchen Zusammenhang schwerlich zu denken sein. Man wird annehmen dürfen, dafs die überlieferten fünf Gruppen von je zwei Spielen aus einem Kreise stammen, in welchem solche Doppelaufführungen herkömmlich waren. In zwei Fällen (sotte bœrde und Sommer und Winter) bewegt sich das Eröffnungsspiel durchaus im herkömmlichen Stoffkreise. Nun mag man auf den Gedanken geraten sein,

1) Über einen niederländischen und einen Kölner Druck vgl. Norrenberg, Kölns Litteraturleben etc. Viersen 1873. S. 34 ff.

dadurch mehr Abwechselung in die Aufführungen zu bringen, dafs man den Stoff für die Eröffnungsstücke mitunter auch aus dem Kreise der romantischen Sage entlehnte, ohne jedoch in Bezug auf Vers- und Personenzahl sich allzusehr von dem gewöhnlichen Umfang zu entfernen. Von einer weiteren Entwickelung dieser Art des romantischen Dramas in den Niederlanden ist nicht viel zu berichten. Es war ja die Zeit nicht ferne, wo die Pflege des niederländischen Schauspielwesens in die Hände der Rederijker geriet, die mit einseitiger Vorliebe das Allegorienstück als die Hauptgattung des ernsten Dramas pflegten. Allerdings wurde das Ritterdrama auch dann nicht vollständig vernachlässigt, wir hören 1431 von der Aufführung eines Spiels von Arnoute (Argonauten?), 1444 von Ronchevale (Ronceval, Rolands Tod), 1483 von Florys und Blanchefloor, 1498 von Gryselle (Griseldis),[1] doch hat sich von allen diesen Stücken nichts mehr erhalten.

In Frankreich entstanden in der Zeit des ausgehenden Mittelalters ein paar vereinzelte weltliche Dramen, die in Form und Stil mit den grofsen Mysterien dieser Epoche ebenso verwandt sind, wie die Griseldis mit den Marienmirakeln des 14. Jahrhunderts. Zunächst ist hier das Mysterium von der Belagerung von Orleans zu erwähnen, ein langatmiges Machwerk von 20529 Versen. Der stark hervortretende lokalpatriotische Ton läfst es unzweifelhaft erscheinen, dafs es ein Bürger von Orleans ist, der hier die Belagerung seiner Vaterstadt und ihre Befreiung durch die heldenmütige Jungfrau darstellt. Dementsprechend ist auch der Stoff abgegrenzt. Die Handlung wird bis zu dem Punkte geführt, wo Johanna nach siegreicher Verfolgung des englischen Heeres wieder in die befreite Stadt zurückkehrt und die Bürger auffordert, ihre Erlösung durch Prozessionen und Dankgebete zu feiern: ein deutlicher Hinweis auf das Dankfest, das die Bewohner von Orleans alljährlich am Tage des Entsatzes, am 8. Mai, zu begehen pflegten. Es läge nahe, daran zu denken, dafs auch unser Mysterium an diesem Tage aufgeführt wurde, wie man dies

1) Jonckbloet I, 396.

aus Notizen in den Rechnungsbüchern der Stadt Orleans aus den Jahren 1435 und 1439 hat schliefsen wollen; indes scheinen diese Notizen sich nicht auf ein eigentliches recitierendes Drama, sondern vielmehr auf Mystères mimés zu beziehen, die man längs des Weges der Prozession darstellte. Andererseits ist es in hohem Grade wahrscheinlich, dafs das Stück noch vor 1440 verfafst wurde. Mehrere chronikenartige Aufzeichnungen, die bald nach den Ereignissen entstanden, werden als Quellen des Dichters bezeichnet, doch hat er wohl auch aus eigener Erinnerung geschöpft.

Wir haben also hier das einzige erhaltene Beispiel eines Mysteriums aus der Zeitgeschichte.[1] Das Stück beginnt in England, wir verfolgen Sallebry (den Herzog von Salisbury) auf seinem Zuge bis Orleans; die Beratungen der Feldherren, die Botschaften, die zwischen Verbündeten und Feinden ausgerichtet werden, führt uns der Dichter weitläufig vor, nicht minder die Schlachten und Plünderungen. Nur an einigen wenigen Stellen, zumal in den Reden der Jungfrau, erhebt er sich über die ermüdende Gleichförmigkeit. Diese Gestalt, die hier zum erstenmale auf der Bühne erscheint, hat auch vor allem die Aufmerksamkeit der Kritiker auf sich gelenkt und sie zu Vergleichen mit anderen Jeanne d'Arc-Dramen veranlafst, wenn auch die Anlegung eines rein ästhetischen Mafsstabes hier durchaus nicht angebracht ist. Aber das mufs zugegeben werden, dafs der Autor — eben infolge seines Mangels an dichterischer Selbständigkeit — die Gestalt treuer aufgefafst hat als seine Nachfolger. Sie ist bei ihm weniger ätherisch; bei allem Glauben an ihre göttliche Mission steht sie doch fest mit beiden Füfsen auf der Erde und giebt mit klarem praktischem Sinne ihre Anordnungen. Erst bei V. 7023 tritt sie in die Handlung ein. Vorher werden wir ganz im Stil der geistlichen Dramen auf ihr Erscheinen vorbereitet. Der König wendet sich im Gebet zu Gott, um Gnade für sein Land zu erflehen; dann werden wir in den Himmel versetzt:

1) Die folgenden Mitteilungen beruhen auf der ausführlichen Inhaltsangabe Tiviers (Étude sur le Mystère du siège d'Orléans, Paris 1868) und den von ihm mitgeteilten Proben.

Maria bittet für Frankreich, zwei Bischöfe von Orleans, die zum Range der Heiligen erhoben sind, bitten für ihre Stadt. Gott will zwar anfangs keine Hilfe gewähren, die Franzosen hätten ihr Unglück verdient; aber endlich läfst er sich erweichen und schickt den Erzengel Michael zur Jungfrau herab. Die Engländer begleiten jeden neuen Sieg der „Hexe" mit neuen Flüchen und Verwünschungen, vor allem Talbot, der den Schimpf nicht herunterschlucken will, wie man Austern verschluckt; aber die göttliche Hilfe macht die Jungfrau unüberwindlich. Aus dem allem ergiebt sich, dafs unser Mysterium eigentlich auf der Grenze zwischen dem geistlichen und dem weltlichen Drama steht; in seiner Vereinigung des religiösen und des vaterländischen Elements zeigt es eine gewisse Verwandtschaft mit dem Mysterium vom heiligen Ludwig.

Rein weltlich ist nur eines unter den grofsen Dramen des ausgehenden Mittelalters, die Zerstörung Trojas von Jacques Milet oder Millet[1], ein Mysterium in vier Tagen und etwa 30000 Versen. Milet begann sein grofses Werk, als er in Orleans 1450 die Rechte studierte, und vollendete es im Laufe von zwei Jahren. Im Prologe erzählt er, wie er einmal in einer blumenreichen Landschaft lustwandelte und am Rande einer Quelle einen schönen Baum fand, in dessen Ästen allerlei Wappen hingen. Eine Schäferin erklärt ihm, dies sei ‚l'arbre de la lignée de France'. Von diesem Baume will er nun die Wurzel erforschen und indem er immer tiefer gräbt, findet er unten an der Wurzel das Wappen von Troja. Da entschliefst er sich, die Geschichte von Troja zu schreiben, aber weil diese Geschichte schon so oft erzählt worden sei, will er sie zur Abwechselung einmal ‚par personnages' behandeln. Seine Hauptquelle ist Guido von Colonna[2], dessen Feindseligkeit gegen die Griechen, namentlich gegen Achilles, er natür-

1) Nach dem ältesten Druck neu herausg. von Stengel, Marburg und Leipzig 1883. Zur Litteratur über den Verfasser vgl. Petit I, 315; Wunder, Jacques Milets destruction de Troye Leipz. Diss. 1868.

2) Wie bereits Greif, mittelalterl. Bearb. d. Trojanersage, Marburg 1886, S. 67 bemerkt hat. Hinsichtlich der Schilderung des Achilles ist besonders Guidos bellum undecimum zu vergleichen.

lich von seinem Standpunkte aus billigt und sogar noch überbietet. Achilles erscheint bei ihm als ein heimtückischer Feigling; während Menon ihn bei Guido mit einem Lanzenstich verwundet, stellt Milet dar, wie Menon ihn auf offener Scene prügelt. Im übrigen hat auch hier der weltliche Stoff nicht die geringste Abweichung von der Technik der geistlichen Dramen veranlafst; das Inscenierungssystem ist ganz das hergebrachte. Himmel und Hölle mufsten in diesem Mysterium freilich wegfallen, und die Sileto-Gesänge der Engel sind durch musikalische Vorträge von Spielleuten (pause de menestrols) ersetzt. Die Handlung bewegt sich zwischen Troja und Griechenland und erfordert eine grofse Anzahl von Standorten; am Anfang beschliefst Priamus, von den Griechen seine geraubte Schwester Hesione zurückzufordern und wir sind alsdann Zeugen, wie Antenor als trojanischer Abgesandter sich zu Schiff von einem griechischen Fürsten zum andern bewegt. Wie aus den detaillierten Spielanweisungen hervorgeht, hat Milet darauf gerechnet, dafs sein Werk aufgeführt werden sollte; auch in dem Prolog spricht er von Zuschauern und bemerkt, er habe die dramatische Form gewählt: ‚Pour montrer le vray exemplaire A lueil tout euidamment'; aber die dargestellte Begebenheit war kaum geeignet, die Teilnahme breiter Volksmassen zu erregen, und es mufs zweifelhaft erscheinen, ob sich Stadtgemeinden fanden, die bereit waren, den ungeheuren Apparat einer viertägigen Mysterienaufführung für einen solchen Gegenstand in Bewegung zu setzen. Es ist in der That keine einzige Nachricht über eine Aufführung auf uns gekommen. Um so gröfser war der Erfolg bei der Lesewelt. Schon aus dem allegorisierenden Prolog ist ja zu ersehen, dafs Milet nicht nur ein Bühnenmanuskript, sondern ein Werk mit litterarischen Ansprüchen im Sinne der damaligen Kunstpoesie verfassen wollte; neben den Zuschauern spricht er auch von den Lesern. Sein Werk ist uns in zwölf Handschriften erhalten[1]; im Laufe des 15. Jahrhunderts wurde es achtmal gedruckt und dann erschienen noch bis 1544 vier weitere Ausgaben.

---

1) Vgl. Picot, Catalogue des livres composant la bibliothèque Rothschild, Bd. II (Paris 1887) S. 17.

Schliefslich sind noch einige Darstellungen aus Sage und Geschichte zu erwähnen, die nicht als Dramen im eigentlichen Sinne bezeichnet werden können. Wenn berichtet wird, dafs 1351 in Lille ‚la fieste des enfans Aymery de Narbonne‘ dargestellt wurde, so handelt es sich vermutlich blofs um einen kostümierten Aufzug, dessen Mittelpunkt die Gestalten aus dem alten epischen Gedichte bildeten. Als 1389 Isabella von Bayern ihren feierlichen Einzug in Paris hielt, wurden längs ihres Weges mehrere Mystères mimés religiösen Inhalts dargestellt; als sie jedoch vor das Dreifaltigkeitskloster kam, wurde eine Scene vorgeführt, die aus dem Gedichte ‚Le Pas Saladin‘ (c. 1300) entlehnt war. In diesem Gedichte wird erzählt, wie Richard Löwenherz einmal im heiligen Lande sich mit zwölf Helden dem Heere Saladins entgegenstellte und es auf dem Marsche aufhielt. Der Kampf bildete denn auch nach Froissarts Bericht den Hauptinhalt der dargestellten Scene; es scheint, dafs der verbindende Text nur aus ein paar Worten bestand.[1] Ähnlich mag es sich mit dem Mystère de Jules César verhalten haben, dafs die Bewohner von Amboise 1500 beim Einzuge Ludwigs XII. aufführen wollten.[2] Mehrmals hören wir auch von der dramatischen Vorführung gleichzeitiger Ereignisse. So vereinigten sich 1460 mehrere Bewohner von Arles, um ‚l'Histoire ou jeux de la ville de Constantinople‘ zu spielen, wohl mit Bezug auf die sieben Jahre vorher erfolgte Eroberung durch die Türken. Ebenso wurde in Bethune am 1. Januar 1468 die Bezwingung Lüttichs durch Karl den Kühnen dargestellt, also ein Ereignis, das noch nicht zwei Monate alt war. In Dijon gab man 1514 ein Spiel von der Eroberung Genuas.[3] Doch scheint es sich hier um satirisch-allegorische Darstellungen aus der Zeitgeschichte zu handeln, wie wir sie im sechsten Buche noch näher kennen lernen werden; dafür spricht vor

1) Über den Bericht Froissards (IV, 1) und über den ‚Pas Saladin‘ vgl. Histoire littéraire de la France 23, 485.

2) Vgl. Cartier i. d. Mémoires de la société des antiquaires de l'Ouest. 1841, S. 245. Cartier vermutet, das Mystère habe sich auf den Aufenthalt Caesars in Amboise bezogen.

3) Über Arles vgl. Revue des langues romanes 13, 304, über Bethune Didrons Annales archéologiques 8, 159; die Notiz über Dijon nach Gouvenain S. 275 f.

allem dor Umstand, dafs die Aufführung in Bethune von dem Narronbisehof in Seone gesetzt wurde. Aufzügo aus dem Gebieto der Geschichte und Sage mit halbdramatisehem Charakter finden wir auch in andern Ländern eingebürgert. In Coventry wurde im späteren Mittelalter alljährlich ein Kampfspiel aufgeführt zur Erinnerung an die Befroiung Englands von der dänischon Herrsehaft. Nach einem Berichte über die Aufführung dieses Spiels vor der Königin Elisabeth in Kenilworth 1575 scheint es, als ob die Aktion von Reimen begloitet gewesen wäre, über die Aufführungen in älterer Zeit sind wir nur sehr mangelhaft unterrichtet.[1] In Mailand ist seit 1389 der Gebraueh nachweisbar, dafs die einzelnen Stadtteile ihre Beiträge zum grofsen Dombau in feierlicher Prozession auf den Domplatz brachten und dabei eine Scene aus der Gesehichte odor Sage darstellten. Im Jahre 1389 führte man die Geschichto von Jason und Medea auf, 1421 eine Episodo aus der Karlssage, 1423 einen Aufzug der sieben Planeten und die Gefangennahmo des Grafen von Armagnac, 1453 die Geschichte Coriolans. Aus den Berichten läfst sieh erkennen, dafs bei allen diesen Scenen das gesprocheno Wort gänzlich oder fast gänzlich zurücktrat; das Hauptgewieht wurde auf die Ausstattung und auf die Kampfscenen gelogt, die namentlich bei der Geschichte Coriolans glänzond ausgefallen sein müssen. Einen anderen Charakter hatte 1458 die Darstellung des kurz vorher abgehaltenen Conelaves, in welchem Enea Silvio Piccolomini zum Papst gewählt worden war, hier überwog, wie es scheint, das Element der politisehen Satire.[2] Dafs mehrere Florentiner Repräsentationen die Grenze des weltlichen Dramas berühren und dafs sieh unter diesen aueh eine Griseldis befindet, haben wir sehon früher gesehen. Rätselhaft ist das Spiel vom wilden Mann (ludus de quodam homine salvatieo), das 1208 in Padua aufgoführt wurde; ebonda veranstaltete man 1224 einen ‚ludus eum gigantibus‘.[3]

1) Vgl. die ausführlicho Darstellung bei Sharp, S. 125 ff.

2) Vgl. Ghinzoni im Archivio storico Lambardo 1883, S. 375 ff. Das wesentlichste daraus auch boi d'Ancona Bd. II.

3) Muratori Antt. IV, 1126, 1130. Die Schrift von Giannini, L'huomo selvaggio Lucca 1890, dio (nach d'Ancona I, Nachtrag) oino Aufklärung

Noch geringfügiger sind die Spuren des ernsten weltlichen Dramas in Deutschland. Eine Notiz über die Aufführung eines Spieles vom wilden Mann in Aarau 1339[1] zeigt eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Berichte des Paduaner Chronisten. Die Nachricht von einem Spiele in Landeck 1416, wo der Tiroler Herzog Friedrich mit der leeren Tasche seine eigenen Schicksale zum Gegenstande einer dramatischen Darstellung gemacht haben soll, entbehrt aller historischen Grundlage.[2] Von den Fastnachtsspielen, die ihre Stoffe aus Geschichte und Sage entlehnten, wird später noch die Rede sein. In Dortmund wurde 1502 zur Fastnacht das Spiel vom Kalkofen aufgeführt, darin der treue Knecht gerettet und der falsche verbrannt wird, also dieselbe Geschichte, die Schiller späterhin in seiner Ballade „Der Gang nach dem Eisenhammer" behandelt hat;[3] vielleicht war diese Geschichte nach französischer Art in ein Marienmirakel umgewandelt.

Somit bestätigt uns diese Übersicht, dafs in der dramatischen Litteratur des späteren Mittelalters die Einführung weltlicher Stoffe nirgends von einem belebenden und befreienden Einflusse begleitet gewesen ist. Es war der Vollständigkeit wegen nötig, dies in einem besonderen Abschnitte darzulegen; den eigentlichen Quellen des weltlichen, volkstümlich-romantischen Dramas werden wir noch späterhin nachzuspüren haben.

über den wahrscheinlichen Inhalt des ersteren Spieles enthalten soll, war mir trotz wiederholter Bemühungen leider nicht zugänglich.

1) Bächtold, Anmerkungen S. 219.

2) Vgl. Beda Weber, Oswald von Wolkenstein etc. Innsbruck 1850. S. 292.

3) Vgl. die bibliographischen Nachweise Lamprechts zu dem oben S. 246 citierten Dortmunder Chronisten.

Sechstes Buch.

Das komische Drama des Mittelalters.

Die Anfänge des komischen Dramas liegen bei weitem nicht so deutlich vor uns, wie die des ernsten. Erst aus dem letzten Jahrhundert des Mittelalters haben wir eine gröfsere Anzahl von Denkmälern, die in ihrer überwiegenden Mehrheit ebenso wie die geistlichen Spiele desselben Zeitraums aus den städtischen Gemeinwesen hervorgegangen sind. Wir können zwar an der Hand gelegentlicher Notizen und vereinzelter Denkmäler die Existenz der Gattung noch um mehrere Jahrhunderte zurückverfolgen, doch reicht das vorhandene Material nicht aus, um uns mit voller Klarheit überblicken zu lassen, unter welchen Bedingungen die neue Gattung entstand und wie sie sich bis zu der Zeit der reichlicher fliefsenden litterarischen Überlieferung weiter entwickelte.

Zunächst ist man versucht, einen Anteil an der Entstehung dieser Litteraturgattung den Spielleuten zuzuschreiben, den berufsmäfsigen Gauklern und Lustigmachern, deren Spuren wir aus der Welt des sinkenden Altertums in das Mittelalter hinüber verfolgen können. Ihre Anwesenheit an den Höfen der Fürsten und Vornehmen, ihr massenhaftes Zusammenströmen bei grofsen Festlichkeiten ist uns durch zahlreiche Angaben der mittelalterlichen Geschichtswerke und durch zahlreiche Erwähnungen in den Disziplinarvorschriften der geistlichen Behörden beglaubigt.[1] Freilich sind diese Angaben weit zerstreut, nur selten wird das Treiben der Spielleute einer ausführlichen Schilderung gewürdigt, wir müssen uns ihr Bild

1) Eine Sammlung solcher Vorschriften in Prynnes Histriomastix, London 1633 S. 571 ff.

aus unzähligen gelegentlichen Andeutungen mosaikartig zusammensetzen. Danach finden wir unter dem fahrenden Volke Elemente der verschiedensten Art. Sie übernahmen den Vertrag der altüberlieferten nationalen Heldengesänge, doch erstreckte sich ihre Thätigkeit auch bis zur Vorführung dressierter Bären und Hunde und zur niedrigsten Possenreifserei; auch zeigten sie sich mit Tänzen, sowie mit Taschenspieler- und Akrobatenkünsten. Wenn ein solcher Trupp von Spielleuten in einer Festversammlung erschien, so bot sich ein Programm dar von ähnlicher Mannigfaltigkeit, wie heutzutage in einem Café chantant. Mit einer Fülle von verschiedenen Namen werden diese Gesellen in der lateinischen und in den Nationallitteraturen bezeichnet, doch hat sich offenbar kein scharf bestimmter Sprachgebrauch festgesetzt, demgemäfs man die edleren und gemeineren Elemente des Standes, die Vertreter der verschiedenen „Spezialitäten" auseinander gehalten hätte. Allerdings hat der Troubadour Guiraut Riquier den König Alfons von Castilien gebeten, kraft seiner königlichen Ansehns eine genau unterscheidende Nomenklatur festzusetzen, aber der gereimte Erlafs des Königs, in welchem dieser Wunsch erfüllt wird, ist ohne Zweifel eine Fiktion des Bittstellers selber.[1]

Es fragt sich nun, inwieweit bei den Produktionen der Spielleute das eigentlich dramatische Element vertreten war.

Vor allem unterliegt es keinem Zweifel, dafs sie Künste der Nachahmung betrieben, darauf weist schon eins der Worte, mit denen sie im Provenzalischen bezeichnet werden: Contrafazedor; auch in dem Dekret, das Guiraut Riquier dem König Alfons unterlegt, werden die Nachahmer als eine besondere Klasse mit besonderem Namen zusammengefafst (Et als contrafazens Ditz hom remendadors).[2] Gewifs bezogen sich diese Bezeichnungen nicht blofs auf die Nachahmung von Tierstimmen und ähnliche Clownstücke, sondern auch auf die Kunst der Menschendarstellung. Diese Kunst konnte schon bei dem Vortrage von Werken der erzählenden Litteratur zur Geltung

1) Bittschrift und Antwort sind abgedruckt bei Diez, Poesie der Troubadours, Zwickau 1826 S. 331 ff.

2) Vgl. Diez S. 45, 345.

kommen, wenn man hier in der Weise wie dies bei den Elegienkomödien geschah, die handelnden und sprechenden Personen durch Geberdenspiel und Stimmenwechsel charakterisierte. Und zwar dürfen wir annehmen, daſs hier derselbe Kunststil wie bei den Elegienkomödien angewendet wurde. Die vagierenden Kleriker waren gewiſs auch für den Fall vorgesehen, daſs sie es mit ungelehrten Hörern zu thun hatten. In Deutschland bietet uns der Marner (13. Jahrhundert) das Beispiel eines Fahrenden, der mit deutschen und lateinischen Dichtungen aufzuwarten verstand. In dem französischen Streitgedicht von zwei Spaſsmachern rühmt sich der eine, daſs er so gut französisch wie lateinisch erzählen könne.[1] So sind auch die Pamphilusübersetzungen vermutlich in derselben Art vorgetragen worden, wie das Original; Guiraut von Calanson erwähnt den Pamphilus als ein Werk, daſs die provenzalischen Spielleute auf ihrem Repertoire hatten.[2]

Etwa aus dem Jahre 1300 stammt ein französisches Gedicht, der Cortois d'Arras,[3] der ohne Zweifel darauf berechnet war, nach Art der Elegienkomödien vorgetragen zu werden. Durch den Gegenstand erinnert er an die geistlichen Dramen, es ist nämlich die Geschichte vom verlorenen Sohne, die wir hier vor uns haben; auch wird zum Schluſs, wie dies öfters im geistlichen Drama geschieht, die Versammlung aufgefordert, ein Tedeum zu singen. Es scheint also hier ein ähnlicher Fall vorzuliegen wie in dem englischen Harrowing of the Hell (s. o. S. 160): ein Gegenstand aus der geistlichen Litteratur für die kunstmäſsige Spielmannsdeklamation hergerichtet. Dem weltlichen Drama nähert sich das Werk durch die breit ausgemalten Scenen aus dem liederlichen Leben des verlorenen Sohnes; wie in den späteren Dramatisierungen des Stoffes, so koncentriert sich schon hier das Hauptinteresse auf den Aufenthalt im Wirtshaus, wo zwei Dirnen, Dame Perette und Dame

1) Montaiglon, Recueil géneral des fabliaux Bd. I (Paris 1872) S. 3.

2) Vielleicht dachte auch Johannes de Janua an solche Vorträge mit Stimmenwechsel, wenn er im Catholicon s. v. persona sagt: Item persona dicitur histrio, repraesentator comoediarum, qui diversis modis personat diversas repraesentando personas.

3) Herausg. von Méon, Recueil de fabliaux. Paris 1808, Bd. I, 356 ff.

Manche-Vaire, den dummen Jungen mit den süfsesten Redensarten umschmeicheln. Dafs das Ganze wie eine zeitgenössische Begebenheit dargestellt ist, wäre an sich nicht auffallend, der Dichter hat aber aufserdem noch dem Sohne den französischen Namen Certois beigelegt. Aufser Rede und Gegenrede finden wir noch vermittelnde Erzählung; nicht immer, aber an manchen Stellen ist im Text bemerkt, wer gerade das Wort hat. Doch hat sich auch aus weit späterer Zeit ein Beispiel virtuosen Vortrags mit Stimmenwechsel erhalten. In dem Monolog „Lob und Tadel der Frauen“[1] tritt einer auf, der sich rühmt, er könne ganz allein die Rolle eines Anklägers, Verteidigers und Richters der Frauen vorführen; als Ankläger nennt er sich Mal-Embouché, als Verteidiger Gentil-Courage und als Richter spricht er sich zuletzt zu Gunsten der Frauen aus. In Deutschland haben sich keine derartigen Beispiele erhalten; indes beweist das starke Hervortreten des Dialogs in den deutschen Spielmannsepen, dafs auch hier der Einzelvortrag zur Entfaltung schauspielerischer Künste Anlafs geben konnte.

Aufserdem konnte der Spielmann eine Art von schauspielerischem Talent bei der Deklamation von Werken entfalten, die aus dem Charakter einer bestimmten Persönlichkeit heraus gedichtet waren. Im Bereich dieser Dichtungen, in welchen der Verfasser ein Ereignis oder eine Empfindung als selbsterlebt darstellt, lassen sich wieder mannigfache Spielarten bis zu dem eigentlichen dramatischen Monolog annehmen. Die ältesten derartigen Monologe, die sich erhalten haben, stammen aus dem 13. Jahrhundert: der Dit de l'herberie des Pariser Dichters Rutebeuf,[2] wo ein Quacksalber auftritt und von seinen weiten Reisen und seinen abenteuerlichen Heilmitteln erzählt, und ein Gedicht des Raimund von Avignon, wo ein Universalgenie alle möglichen und unmöglichen Künste aufzählt, die ihm angeblich geläufig sind.[3] Solche Aufzählungen sind eine

1) Gedruckt 1530; vgl. Petit, Répertoire No. 216.

2) Ed. Krefsner. Wolfenbüttel 1885, S. 115. Dafs dieser Monolog von den Spielleuten vorgetragen wurde, ergiebt sich aus der unten S. 383 citierten Stelle des Fabliau du vilain au buffet.

3) Romania XIV, 496. Auch bei dem Spielmannsvortrag in der Kudrun 51 ff. handelt es sich vielleicht um einen komischen Monolog.

Abart des dramatischen Monologes, die noch im 16. Jahrhundert mehrfach nachgeahmt wurde. Auf dramatische Einzelvorstellungen ist wohl auch die öfter citierte Stelle in einem altfranzösischen Fabliau zu beziehen, wo erzählt wird, wie die Spielleute bei einem Fest sich gegenseitig zu überbieten suchen, um den Preis zu gewinnen, den der Hausherr ausgesetzt hat; einer macht einen Betrunkenen, ein anderer einen Dummkopf.[1] Im 14. Jahrhundert hören wir von Spielleuten, welche bei ihren Produktionen die Engländer und Bretonen nachahmten.[2] Es handelt sich offenbar in allen diesen Fällen um die Nachäffung bestimmter Menschenklassen und Berufsarten, in der Weise, wie sie schon bei den ethologischen Spafsmachern im alten Rom üblich war.[3]

Beim Vortrag der Monologe pflegten die Spielleute wohl auch ihr Äufseres in entsprechender Weise zurechtzustutzen. Schon der rätselhafte Mime Vitalis rühmt sich des Beifalls, den er in weiblicher Verkleidung fand.[4] Von Maskierungen der Spielleute ist sehr oft die Rede; in einer Abhandlung aus dem 13. Jahrhundert werden die Spielleute, welche schreckenerregende Larven anziehen, besonders hervorgehoben und mit zu der Klasse gerechnet, welcher die Absolution zu verweigern ist.[5] Auch mufs es trotz aller Verbote öfters vorgekommen sein, dafs die Spielleute in geistlicher Kleidung auftraten.[6]

1) L'uns fet l'ivre, l'autres le sot (Montaiglon & Raynaud, Recueil d. fabliaux 3, 204).

2) ‚Rappresentando i costumi dello compagnie inglesi e bretoni.' Cibrario, Economia politica del medio evo, Torino 1839, S. 233 citiert als seine Quelle ‚conti dei tesoriori generali di Savoia nel secolo XIV.' Hier könnte es sich auch um Scenen handeln, wo mehrere zugleich auftreten.

3) Vgl. Grysar, Über den altrömischen Mimus, Sitzungsberichte der Wiener Akad. hist. phil. Kl. 15, 242.

4) S. o. S. 22, 34.

5) Abgedruckt bei Wilmanns, Walther v. d. Vogelweide. Bonn 1882, S. 297. Über Maskierung der Spielleute vgl. auch Lecoy S. 482.

6) Schack 1, 30 erwähnt ein Kapitular „aus der späteren carolingischen Zeit", in welchem den Scenicis verboten wird, in priesterlichem oder Mönchs- oder Nonnengewand aufzutreten. Die Sammlung des Heineccius, nach der er citiert, ist mir nicht zugänglich. In der oben S. 101 citierten Glosse zu der Decretalis Innocenz III. wird das Verbot durch Berufung auf eine Stelle in den Authentiken begründet, wo den ‚mimae' verboten wird, in den

Schwieriger ist die Frage, ob die Spielleute auch Scenen mit wirklicher dramatischer Wechselrede vorführten. Ein bestimmtes Zeugnis hierfür ist mir nicht bekannt, trotzdem dürfen wir es voraussetzen bei Leuten, die gewohnt waren, sich zu verkleiden und gemeinschaftlich truppweise aufzutreten. Was für Scenen mögen sie aber alsdann vorgeführt haben? Man hat schon wiederholt auf die reichhaltige Streitgedichtlitteratur des Mittelalters hingewiesen, in welcher bald unpersönliche Wesen, wie Sommer und Winter, Wein und Wasser, Leinwand und Wolle, bald wirkliche Personen, die jedoch als Vertreter ganzer Gattungen gelten können, so Phyllis, die Geliebte eines Ritters, und Flora, die Geliebte eines Klerikers, um den Vorrang kämpfend einander gegenüber gestellt werden. Man könnte auch an die Gedichte denken, in welchen zwei Personen einander Fragen oder Rätsel vorlegen und beantworten. Aber auch dergleichen konnten die Spielleute einzeln mit Stimmenwechsel vorführen.[1] Es ist nicht nachgewiesen, dafs sie jemals solche Dichtungen mit verteilten Rollen aufgeführt hätten, und selbst wenn dies der Fall gewesen wäre, so wären derartige Recitationen schwerlich als ein fruchtbarer Keim für die Entwickelung des komischen Dramas zu betrachten. Nicht etwa blofs deshalb, weil die meisten dieser Dichtungen neben dem Dialog noch verbindenden Text enthalten, sondern auch, weil der Inhalt gar zu wenig von dramatischem Leben und fortschreitender Handlung zeigt. Dafs indes die Spielleute mitunter auf die Idee gerieten, dergleichen mit verteilten Rollen vorzutragen, wäre an sich nicht undenkbar.[2] Geschmacklos und

Kleidern ‚earum virginum quae Deo dicatae sunt‘ aufzutreten (a. d. J. 394; bei Kriegel, Corp. jur. civ. 2, 354). Eine ähnliche Stelle aus der spanischen Gesetz-Sammlung Siete Partidas (c. 1255) bei Schack 1, 116. In den erhaltenen Possenspielen des Mittelalters kommen Personen geistlichen Standes sehr häufig vor.

1) Vgl. Montaiglon a. a. O. Et li autres dit la riote.

2) Wie dies Petit, Les comédiens S. 26 anzunehmen scheint. Moltzer (Geschiedenis van het wereldlijk tooneel in Nederland, Leiden 1862, S. 48) verzeichnet eine Reihe von niederl. Dichtungen mit lehrhaftem Inhalt, die, wie er vermutet, von den Spielleuten im Wechselgespräch vorgetragen wurden. Zur Begründung dieser Vermutung teilt er S. 49 und 57 Auszüge aus Rechnungen mit, aus denen hervorgeht, dafs öfters im 14. Jahrhundert

langweilig mag das schon gewesen sein, aber warum soll nicht im Mittelalter manchmal eine geschmacklose und langweilige Aufführung veranstaltet worden sein, so gut wie in der Neuzeit? Im fünfzehnten Jahrhundert, wo schon weit entwickeltere theatralische Formen vorhanden waren, können wir Aufführungen von Frage- und Streitgedichten mit voller Bestimmtheit nachweisen. So haben wir in dem deutschen Fastnachtsspiel von den Freihartsrätseln (Keller Nr. 63) und ebenso im Spiel von den sieben Farben[1] weiter nichts als Insceniorungen von Gedichten, die ihrem eigentlichen Wesen nach völlig undramatisch sind. Ebenso sind aus Frankreich Nachrichten über solche Streitgedichtaufführungen erhalten. 1489 wurde in Amiens ein Streit zwischen Leib und Seele, 1524 in St. Omer ein Streit zwischen Krieg und Frieden aufgeführt.[2] Auch aus Spanien besitzen wir ein Gesprächsspiel, das zur Aufführung bestimmt war und vermutlich noch ins 15. Jahrhundert zurückreicht; es unterreden sich hier ein Greis, ein junges Weib und Amor.[3] Wenn indes früher schon die Spielleute derartige Aufführungen veranstalteten, so war das jedenfalls eher für die Entwickelung der allegorischen Moralitäten als für die des komischen Dramas von Bedeutung.[4]

---

mehrere ‚sprekers‘ zusammen eine Geldsumme für ihre Leistungen erhielten; doch ist das natürlich noch kein zwingender Beweis. Eine Zahlung an den wandernden deutschen Dichter Suchensinn „und seine Gesellen“ (1392) erwähnt Goedecke, Grundriſs I² S. 272.

1) Vgl. Germania 8, 38.

2) Petit, Rép. S. 347, 369. Ebenda No. 96 u. 199 sind Stücke erwähnt, wo Motive der Streitgedichtslitteratur zum Zweck einer belebten dramatischen Darstellung umgestaltet erscheinen. Dasselbe war möglicherweise auch bei den Aufführungen in Amiens und St. Omer der Fall.

3) Herausgeg. von Miola in den Miscellanea di filologia e linguistica. In Memoria di N. Caix e U. A. Canello. Firenze 1886, S. 179 ff., mit Bemerkungen über das sonstige Vorkommen des Gesprächsspiels in Spanien.

4) Ein völlig vereinzeltes Zeugnis könnte zum Beweis dafür vorgebracht werden, daſs die Spielleute auch tragische Situationen mit einer Art von dramatischer Aktion vorführten. Der englische Cisterzienser Aelred († 1166) in seinem Speculum caritatis lib. II. cap. 17 erklärt sich gegen die Überschätzung des sittlichen Wertes der Thränen, die man aus Anlaſs der Passion vergieſso (s. o. S. 179), und bemerkt bei dieser Gelegenheit: Cum enim in tragediis vanisve carminibus quisquam injuriatus fingitur, vel oppres-

Auch darin wäre kein Fortschritt zum eigentlich Dramatischen zu erblicken, wenn etwa die Spielleute ‚jeux partis‘ aufführten d. h. Gedichte, in denen einer dem anderen eine Streitfrage, meist aus dem Codex der Galanterie vorlegte, und alsdann, wenn sein Genosse sich für eine der entgegengesetzten Meinungen entschieden hatte, die andere ihm gegenüber vertrat. Auch hier wüfste ich nur aus späterer Zeit einen zweifelhaften Beleg einer Aufführung vorzubringen.[1] Hier treten indes die Sprecher in ihrem eigenen Namen, nicht in angenommenen Rollen auf. Etwas ähnliches ist der Fall in dem Streitgedicht von zwei Spafsmachern (s. o. S. 381), deren jeder sich selber für einen Tausendkünstler und seinen Gegner für einen Lump erklärt, bis schliefslich der eine die Zuhörer auffordert, den anderen hinauszuwerfen.

Viel wichtiger für die Geschichte des neueren Dramas wäre es, wenn wir nachweisen könnten, dafs die Mimi, diese in der römischen Kaiserzeit so beliebten Possenspiele, von den Lustigmachern in das Mittelalter hinübergerettet worden wären und so auf die Form des komischen Dramas mittelbar eingewirkt hätten, die wir am Ausgange dieser Epoche in zahlreichen Beispielen vorfinden. Es begegnen uns hier allerdings manche Eigentümlichkeiten, die an den Mimus erinnern. Zunächst die Kürze und der schwankartige Charakter, sowie dafs hier wie dort fast gar kein scenischer Apparat notwendig war. Der Mimus wurde auf dem vordersten Raum der Bühne gespielt, der durch einen Zwischenvorhang von der Bühnendekoration abgetrennt war. Somit konnte diese Gattung von Stücken sehr leicht auch von der Bühne gänzlich losgelöst

sus, cujus amabilis pulchritudo, fortitudo mirabilis, gratiosus praedicetur affectus; si quid haec, vel cum canuntur audiens, vel cernens si recitentur, usque ad expressionem lacrimarum quodam moveatur affectu: nonne perabsurdum est, ex hac vanissima pietate de amoris ejus qualitate capere conjecturam?

1) Lille 1386 vgl. Petit, Répertoire S. 323. Doch wäre es denkbar, dafs ‚jeux partis‘ hier allgemein in der Bedeutung von dramatischen Spielen gebraucht wird, ebenso wie ‚spelen van parturen‘ in den benachbarten Niederlanden. Vgl. den Prolog zu den oben S. 366 besprochenen ‚abele spelen‘ V. 46.

und von den Spafsmachern vorgeführt werden, die bei Gastmählern in den Häusern der Reichen ihre Künste zeigten. Ebenso war für die dramatischen Schwänke des späteren Mittelalters kein scenischer Apparat nötig, aufser etwa ein erhöhtes Podium, oft traten auch die Darsteller ohne weiteres in einen Saal ein, in dem sich fröhliche Gesellschaft befand, und gaben ihren Schwank zum besten. Auch den beliebtesten Stoff der Mimi — die Ränke verschmitzter ehebrecherischer Weiber — finden wir in den mittelalterlichen Possenspielen oftmals wieder; Situationen wie die, dafs ein Liebhaber in eine Kiste versteckt wird,[1] oder dafs der zornige Gemahl den ertappten Buhler töten will, sich dann aber beruhigt,[2] könnten ebensogut in einer Farce des fünfzehnten Jahrhunderts vorkommen. Doch fehlen bestimmte Zeugnisse, die uns berechtigten, die Spielleute als Vermittler der Kunstübung in den zwei weit auseinanderliegenden Epochen zu betrachten, und was die listigen Streiche der Weiber betrifft, so hatten für dergleichen die mittelalterlichen Schwankdichter in der erzählenden Litteratur ihrer eigenen Zeit eine reichlich fliefsende Quelle. Es handelt sich also hier nur um eine Möglichkeit, die indes nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen ist. Schon Sibilet in seiner französischen Poetik (1548) hat auf die Ähnlichkeit der Farce und des Mimus hingewiesen und ist damit jedenfalls der Wahrheit näher gekommen, als Charles Estienne, der die Farce für eine Verkürzung und Verstümmelung der antiken Komödie hält.[3] Denn von einem Zusammenhang mit der antiken Komödie ist in der volkssprachlichen komischen Dichtung des Mittelalters nirgends eine Spur zu bemerken; wenn hier einmal ein prahlerischer Soldat oder ein lustiger Koch auftritt, so liegt es viel näher, anzunehmen, dafs die Dichter ihre Modelle in der

1) Juvenalis VI, 44; vgl. Grysar a. a. O. 15, 254.

2) Vgl. die Rede des Chorikios über die Mimen od. Graux, Revue de philologie N. S. 1, 224. Der Mimus, auf den Chorikios dort anspielt, zeigt Ähnlichkeit mit der Farce du Curia (Petit, Répertoire No. 94).

3) Ein Abdruck der Stelle aus Sibilet bei Petit, Comédiens S. 66; die Ausführungen Estiennes in der Vorrede zur Übersetzung eines italienischen Dramas hat Chasles, Etudes sur la comédie au 16^{me} siècle, Paris 1856 S. 41 ff. im Auszug mitgeteilt.

umgebenden Wirklichkeit fanden. Und vor allem besteht der Unterschied, dafs das komische Drama des Mittelalters auch in seiner ausgebildetsten Form immer blofs den Charakter einer dramatisierten Anekdote hat, während die Lustspiele des Plautus und Terenz fast immer eine Kette von Ereignissen darstellen, die einen Wendepunkt im Leben der beteiligten Personen bezeichnen. Stücke, wo in der Art des antiken Lustspiels eine Heirat den Schlufs bildet, fehlen in der mittelalterlichen Schwanklitteratur gänzlich.

In einer Form müssen aber die Spielleute jedenfalls das dramatische Element gepflegt haben, in der Form des Marionettenspiels. Doch stehen uns auch hierfür nur sehr spärliche Zeugnisse zu Gebote. Als ältestes Zeugnis wird gewöhnlich der Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg (Äbtissin von Hohenburg 1167—1196) angeführt. Dort ist abgebildet, wie ein Knabe und ein Mädchen an einem Tische stehen und an Schnüren zwei kleine Figürchen bewegen, die auf dem Tische herumspringen und gegeneinander zu kämpfen scheinen.[1] Dafs die Spielleute dergleichen vorführten, erfahren wir zuerst aus dem provenzalischen Roman Flamenca (13. Jahrhundert), wenn anders das dort erwähnte ‚juec dels bauastelz‘ mit Recht durch Marionettenspiel wiedergegeben wird,[2] ferner aus dem deutschen Wachtelmaere,[3] wo ausdrücklich erwähnt ist, dafs die Marionetten (tatermanne) an Schnüren befestigt waren. Aus Hugo von Trimbergs Renner 5065 scheint hervorzugehen, dafs die Spielleute Kobolde unter dem Mantel hervorzogen, um die Leute zum Lachen zu bringen. Wie beliebt diese Spiele waren, bezeugt auch der Verfasser des Redentiner Osterspieles (1138 f.), wo Lucifer seinen Teufeln befiehlt, unter anderen die Leute herbeizuschleppen, „Die da spielen mit den Docken (Puppen) Und den Thoren ihr Geld ablocken.“ Bekannt ist die Schilderung einer solchen Scene in dem hochdeutschen Malegys (14. Jahr-

1) Nach Engelhard (s. o. S. 64) Tafel V reproduciert bei A. Schultz, Höfisches Leben etc. 1, 118.

2) Flamenca ed. P. Meyer, Paris 1865, v. 603; vgl. auch die vom Herausgeber citierten Stellen, besonders Ducange s. v. bastaxius.

3) Ed. Mafsmann (Denkmäler der deutschen Sprache und Litteratur, München 1828) S. 110.

hundert). Hier wird erzählt,[1] wie Oriande, die schöne Fee, als Spielmann verkleidet zu einem Fest kommt, bei welchem auch ihr Geliebter Malegys zugegen ist, von dem sie lange Zeit getrennt war. Sie läfst sich eine Tafel herrichten, offenbar um die zwei schön gearbeiteten Figuren darauf agieren zu lassen, die sie nun hervorzieht und die einen Zauberer und eine Zauberin vorstellen sollen: die männliche Figur soll Malegys sein, die weibliche seine Geliebte Oriande. Es folgt ein Liebesgespräch der zwei Marionetten, am Schlufs küssen sie sich, da springt auch Malegys auf und küfst die verkleidete Fee.

In solchen Fällen waren also die Marionettenspieler dem Publikum sichtbar und bedienten sich wohl für das Wechselgespräch bauchrednerischer Künste. Doch mufs es auch Puppenspiele gegeben haben, bei welchen wie heutzutage die Darsteller durch eine Draperie verborgen waren und die Figuren in ihren Händen emporhielten. Ein solcher Marionetten-Kasten, ganz nach heutiger Art, ist in einer Handschrift des Roman d'Alexandre abgebildet, deren Miniaturen aus der Zeit zwischen 1338 und 1344 stammen.[2] Eine fröhliche Gesellschaft sitzt auf der Erde und schaut dem Spiele zu, aus dem Kasten blicken zwei Puppen hervor, ein wohlbeleibter Mann mit einem dicken Stock, ihm gegenüber ein Weib. Westwood erblickt in den zwei Gestalten die Vorfahren des kampflustigen Ehepaares Punch und Judy, die sich noch bis in unser Jahrhundert auf dem englischen Puppentheater erhalten haben. Aus Deutschland haben wir erst seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts Belege dafür, dafs die Spielleute sich für die Marionettenaufführungen eines derartigen Gehäuses bedienten, das man hier mit dem Namen „Himmelreich" bezeichnete.[3] Die einzige Beschreibung eines solchen Himmelreichs stammt leider erst aus sehr später Zeit und bewegt sich in schwer verständlichen Andeutungen. Murner in der Narrenbeschwörung (1512)[4]

1) Vgl. d. Ausg. in v. d. Hagens Germania 8, 280 ff.

2) Vgl. Westwood im Archeological Journal Bd. V (London 1848) S. 198.

3) Vgl. das deutsche Wörterbuch s. v.

4) Die Stelle aus Murner in Scheibles Ausg. Kloster 4, 787; vgl. A. Schultz, Deutsches Leben etc. S. 228. Vielleicht war es auch ein solches Marionettentheater, auf welchem die von Cibrario (s. o. S. 383) erwähnten Spielleute Paradies und Hölle vorführten.

schildert einen Trupp fahrender Leute, die ein Himmelreich mit sich herumführen und darauf darstellen, wie Meister Isengrim einer Beghine einen Braten stiehlt, wie er einen Bogen aufgespannt hat und den Ehebrechern die Nasen abschiefst, wie ein Mönch mit einem Kissen nach einer Äbtissin wirft. Jedenfalls beziehen sich diese Andeutungen auf Spiele, die Murner als bekannt voraussetzte, von denen sich aber heute jede Spur verloren hat. Fastnachtsspiele aus der Fabel und dem Tierepos werden uns noch in Lübeck begegnen.

Wenn die Spielleute derartige Scenen mit Marionetten zur Darstellung brachten, so haben wir um so weniger Grund daran zu zweifeln, dafs sie sie mitunter auch in Person vorführten und dafs die vereinzelten komischen Scenen, die sich aus dem 13. und 14. Jahrhundert erhalten haben, zu ihrem Repertoire gehören. Dafür scheint auch der Umstand zu sprechen, dafs schon zu Anfang des 14. Jahrhunderts in England ein kurzes Possenspiel als Interludium bezeichnet wird; eine Bezeichnung, die man am besten dadurch erklärt, dafs solche Possen in den Zwischenpausen grofser Mahlzeiten von den Spielleuten agiert wurden. Was Frankreich betrifft, so können wir vermuten, dafs die vier ‚joueurs de personnages', die der Herzog Ludwig von Orleans 1392 und 1393 in seinem Dienste hatte,[1] derartige Scenen aufführten.

Neben den Produktionen der Spielleute hat man auch schon auf andere Spiele und Festgebräuche hingewiesen, aus denen sich vielleicht die dramatischen Schwänke des späteren Mittelalters entwickelt haben könnten, auf die Narrenfeste in den Kirchen, auf die komischen Episoden in den geistlichen Dramen, auf altüberlieferte Volksfeste und Volksspiele, die dramatische Elemente in sich bargen; wir werden aber sehen, dafs das alles nur sehr bedingt und nur in Bezug auf einzelne Abarten des Dramas von Einflufs gewesen ist.[2] Eine besondere

1) Vgl. Petit, Les comédiens S. 325; an der dort citierten Stelle der hist. litt. de la France konnte ich nichts finden.

2) Den altgermanischen Volksfesten und Volksspielen hat man in früherer Zeit eine Bedeutung für die Geschichte des Dramas beigelegt, die ihnen nicht zukommt; vgl. die Darstellung dieser älteren Ansichten bei Milchsack, Oster- und Passionsspiele I, 4.

Erwähnung verdienen zunächst nur noch die Narrenfeste in den Kirchen. Wir hatten schon früher (S. 97) zu erwähnen, wie die jungen Kleriker für sich die Freiheit in Anspruch nahmen, an einem der Festtage nach Weihnachten — gewöhnlich am Tage der unschuldigen Kinder oder der Beschneidung Christi — in tollem Übermute die ganze hierarchische Ordnung auf den Kopf zu stellen. Neben Schmausereien und Umzügen in abenteuerlichen Vermummungen war ein Hauptpunkt im Festprogramm des Tages, dafs der Gottesdienst in einer burlesken Parodierung vorgeführt wurde. Von diesen Narren- und Eselsfesten ist in den Darstellungen der Geschichte des Dramas oft die Rede, mehr als es der Gegenstand verdient, denn die spafshafte Nachäffung einer ernsthaften Sache ist noch lange kein komisches Drama. Dann müfste man ja auch alle die Spiele, in denen die Kinder das Treiben der Grofsen nachahmen, mit in die Geschichte des Dramas hineinziehen. Höchstens könnte man sagen, und darauf ist auch schon hingewiesen worden, dafs die Idee, für eine bestimmte Zeit die Ordnung und Vernunft vom Throne zu stofsen und die Narrheit zur unumschränkten Herrscherin zu erheben, auch dem Treiben der französischen Faschingsgesellschaften zu Grunde liegt, die hierin wohl die Weihnachtsgebräuche der Kleriker nachahmten. Wir werden später noch sehen, dafs durch diese Faschingsgesellschaften der Begriff der weltbeherrschenden Narrheit auch den Weg ins Drama fand. Ferner wird öfters erwähnt, dafs bei diesen Festen der jungen Kleriker Spottgedichte auf bestimmte Persönlichkeiten aus den Kreisen der Geistlichkeit und der Bürgerschaft vorgetragen wurden. In Hamburg traf 1304 der Senat mit dem Kapitel ein Abkommen, wonach es in Zukunft den Schülern verboten sein sollte, bei der Wahl des Knabenbischofs Spottverse zu machen.[1] In Tournay war es hergebracht, dafs am Schlufstage des Narrenfestes die jungen Kleriker sich eine öffentliche Verspottung der Domherren und der Bewohner der Stadt erlaubten (de faire un convici où l'on

1) Vgl. E. Meyer, Geschichte des hamburgischen Schul- und Unterrichtswesens im Mittelalter S. 197 f.: ‚Praeterea scholares nunquam, sive in electione sive extra, aliquos rhythmos faciant, tam in latino, quam in teutonico, qui famam alicujus valeant maculare.‘

parle des chanoines et autres de ladite ville). Der Narrenbischof verteilte bei dieser Gelegenheit Narrenkappen mit langen Ohren; die Beschwerden über dies Spiel, die 1499 beim Parlament einliefen, scheinen dadurch entstanden zu sein, dafs einige Leute die Belehnung mit der Narrenkappe übel nahmen.[1] Auch die kirchlichen Verbote der ‚ludi theatrales‘ beziehen sich gewifs in erster Linie auf dergleichen Mummereien mit Spottversen.[2] Dafs in Spanien ähnliche Gebräuche bestanden, scheint aus dem oben S. 347 erwähnten Gesetz von c. 1255 hervorzugehen, in welchem die verbotenen Spottspiele (juegos de escarnio) und die erlaubten geistlichen Spiele einander gegenüber gestellt werden. Wenn wir uns von diesen juegos de escarnio eine deutlichere Vorstellung bilden wollen, so ist es vielleicht gestattet, zur Erklärung herbeizuziehen, was in einer portugiesischen Poetik[3] über die cantigas de escarneo bemerkt ist. Es sollen damit Gedichte gemeint sein, in denen jemand in versteckter Weise mit doppelsinnigen Worten verhöhnt wird. Freilich kann durch nichts bewiesen werden, dafs auch der spanische Gesetzgeber diese Bedeutung des Wortes im Auge hatte, aber merkwürdig ist es doch, dafs in Frankreich mehrmals die Schüler und Kleriker solche doppelsinnige dramatische Spiele aufführten. 1445 spielten die Kleriker in Troyes eine Farce, in der drei allegorische Personen: Heuchelei, Verstellung und Falscher Schein auftraten; die Zuschauer merkten wohl, dafs damit der Bischof und zwei Domherren gemeint waren, die das Fest hatten unterdrücken wollen. Wir können in Frankreich, aber auch nur dort, noch mehrere derartige Spiele nachweisen, nach dem Obigen wäre es jedoch denkbar, dafs

1) Vgl. Bibliothèque de l'école des chartes 3, 576; Petit, Répertoire S. 356.

2) S. o. S. 101. Die von Mone (deutsche Schauspiele 2, 367 f.) erwähnte Bestimmung ist weiter nichts als eine Erneuerung des alten kirchlichen Verbots.

3) Mitgeteilt in den Miscellanea di filologia e linguistica. In memoria di Napoleone Caix e Ugo Angelo Canello. Firenze 1886 S. 419 ff.; die betreffende Stelle lautet: Cantigas de escarneo som aquelas que os trobadores facem querendo dizer mal d'alguen em elas et dizenlho per palabras cubertas, que aiam dous entendymentos, para lhelo non entenderem ligeyramente; et estas palavras chaman os Clerigos equivocatio.

es sich hier um einen Brauch handelt, der auch unter den Klerikern in anderen Ländern beliebt war.[1]

Einen klareren Einblick in die Entstehungsgeschichte der Gattung würden wir gewinnen, wenn wir wüfsten, unter welchen Umständen die vereinzelten Denkmäler aus der Zeit vor dem 15. Jahrhundert entstanden sind und für welche Zuhörer sie berechnet waren. Doch ist unsere Kenntnis in dieser Hinsicht sehr mangelhaft. Die Mehrzahl dieser Stücke gehört nach Frankreich; es wird sich empfehlen, sie in chronologischer Ordnung zu betrachten, da eine Zusammenfassung zu inhaltlich verwandten Gruppen sich bei diesen spärlichen Überresten von selbst verbietet.

Zuerst sind hier die dramatischen Werke des berühmten Trouveres Adam de la Halle zu erwähnen.[2] In dem Stücke, das man gewöhnlich als Spiel von der Blätterlaube (jeu de la feuillée) bezeichnet und das etwa 1262 entstanden sein wird, tritt der Dichter mit seinem Vater und einigen guten Bekannten in eigener Person auf die Bühne. Er ist seiner Frau überdrüssig. Anfangs war sie voll Liebreiz, sagt er, und begründet dies durch eine bis ins einzelste gehende Schilderung ihrer Schönheit; aber jetzt will er das Weib und die Vaterstadt Arras verlassen und nach Paris ziehen, um dort zu studieren. Der Vater ist einverstanden, will aber nicht gern mit seinem Gelde herausrücken, er sei schwach und krank, leide an Husten und Erkältung. Aber der Arzt, der sich jetzt auch in die Unterredung einmischt, weifs besser, woran er leidet, am Übel des Geizes, von dem auch noch manche andere Leute befallen sind, die mit Namen aufgezählt werden. Jetzt wird der Arzt mit einem Schlage für ein paar Minuten die Hauptperson; eine

1) In Deventer veranstalteten 1347 die Schüler am Tage der unschuldigen Kinder ein Spiel; doch geht aus der Angabe bei Nettesheim S. 147 nicht hervor, ob es ein geistliches Drama oder ein Possenspiel war.

2) Dem Litteraturverzeichnis bei Petit, Répertoire No. 1—3 ist noch anzufügen die Ausgabe von Rambeau (Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der Romanischen Philologie No. 58, Marburg 1886) und die Abhandlung von Bahlsen (ebenda No. 27, 1885). Vergleiche aufserdem Bédier, Revue des deux mondes 1891.

Dame tritt an ihn heran und es folgt eine Konsultationsscene mit sehr gewagten Scherzen und boshaften Anspielungen auf Persönlichkeiten der Stadt Arras. Dann kommt ein Mönch mit einer Reliquie, die die Kraft hat, die Narrheit zu heilen; wieder eine Scene voll von persönlichen Anspielungen. Die Hauptrolle spielt hier der Narr Walés, dem indes die Reliquie keine Genesung zu bringen vermag. Wir haben uns zu denken, dafs unter diesen Gesprächen die Nacht hereingebrochen ist; die Anwesenden werden aufgefordert, sich ruhig zu verhalten, denn man erwartet die Fee Morgue und ihre Begleiterinnen, für die schon ein gedeckter Tisch in Bereitschaft steht. Doch vor den Feen erscheint Croquesos, der Diener Hielekins, des Anführers des wilden Heeres; er soll eine Liebesbotschaft seines Herrn an die Fee Morgue ausrichten. Als nun die drei Feen erscheinen und sich an der Tafel niederlassen, bemerkt Morgue, dafs ihr Platz nicht ordentlich gedeckt ist, und während die andern Feen den Wirten Segenswünsche spenden, verwünscht sie zwei von den Anwesenden: Riquier soll einen kahlen Kopf bekommen, der andere, der die Schule von Paris beziehen will (natürlich Adam), soll in Arras bleiben und in den Armen seiner Frau seine grofsen Pläne vergessen. Nachdem die Feen sich zurückgezogen haben, folgt noch eine grofse Zechscene; die übrigen wissen es so einzurichten, dafs der Mönch für sie zahlen mufs; aber endlich mufs geschieden sein, denn schon ertönen die Glocken von St. Nikolaus.

Es ist ein Stück voll Lebenslust und Lebensfrische und verdient die reichlichen Lobeserhebungen, die ihm von allen Beurteilern gespendet wurden. Indes standen die meisten, die sich bisher damit beschäftigten, ziemlich ratlos vor der Aufgabe, ihm eine Stelle in dem Entwickelungsgange des Dramas anzuweisen; es scheint zunächst gar keine Berührungspunkte mit anderen Werken der mittelalterlichen dramatischen Litteratur zu haben. Man hat schon auf Aristophanes zurückgegriffen, um etwas Analoges vorzubringen. In der That finden wir hier wie dort, dafs die Mitbürger des Dichters mit voller Namennennung auf der Bühne vorgeführt und verspottet werden, wobei Adam sowenig wie Aristophanes sich einer ängstlichen Prüderie schuldig macht. Wir sehen ferner, wie in das Alltags-

leben übernatürliche Wesen eingreifen und wie der Dichter sich damit begnügt, dafs die einzelnen Scenen ohne streng gegliederten Zusammenhang an uns vorüberziehen. Indes wird sich noch zeigen, dafs der Vergleich mit Aristophanes auch für eine Dichtgattung gelten kann, die sich am Ausgang des Mittelalters in Frankreich entwickelte, nämlich für die Soties, die Dramen der Faschingsgesellschaften, und es ist schon mit Recht bemerkt worden, dafs auch in das Spiel Adams die Idee der alles beherrschenden Narrheit hineinragt, die wir erst bei den kirchlichen Narrenfesten und dann auch in den Spielen der Faschingsgesellschaften finden.[1] Denn nicht nur spielt der Verrückte eine grofse Rolle, auch die übrigen werden so dargestellt, als ob es ihnen nichts schaden könnte, wenn sie die Reliquien berührten, die auf den kranken Verstand eine solche Wunderkraft ausüben sollen. Wie wir uns jedoch die Filiation zu denken haben, dafür fehlen alle Anhaltspunkte, zumal da wir gar nichts darüber wissen, unter welchen Umständen das Stück Adams aufgeführt wurde. Es wäre indes wohl denkbar, dafs Adam es für eine Aufführung im Puy von Arras bestimmte; es wird im Stück dem Narren damit gedroht, dafs er vom Prince du Puy Prügel bekommen werde, wenn er sich nicht manierlicher benehme. Wenn diese Vermutung richtig ist, so hat wahrscheinlich Adam sich selber gespielt und die persönliche Satire gewinnt einen viel harmloseren Charakter, wenn wir annehmen, dafs die betroffenen Persönlichkeiten mit zu der geschlossenen Gesellschaft gehörten. Alsdann liegt es auch nahe, als Zeitpunkt der Aufführung ein Frühlingsfest anzunehmen, wie dasjenige, welches im Stücke vorkommt. Ob jedoch Adam sein satirisches Spiel als eine völlig neue Art der Belustigung in die Puys einführte und ob er vielleicht andere zur Nachahmung anregte, entzieht sich unserer Kenntnis; es ist schon auffallend und nur durch den grofsen Ruf des Verfassers zu erklären, dafs ein solches Werk sich überhaupt und zwar in drei Handschriften erhalten hat.

Das andere Drama Adams, Robin und Marion, ist ein Schäferspiel mit Tänzen und Gesängen, zu welchen sich die

1) Vgl. Sepet in den Études romanes, dédiées à Gaston Paris. Paris 1891 S. 69 ff.

Noten in den Handschriften erhalten haben. Es wurde vermutlich in Neapel aufgeführt, wohin Adam sich 1283 im Gefolge Roberts II. von Artois begeben hatte und wo das Stück am Hofe der französischen Anjous einer freudlichen Aufnahme sicher sein durfte. Auch aus musikgeschichtlichen Gründen will Coussemaker das Stück hierher verlegen.

Die Schäferin Marion singt ein Lied von ihrem Geliebten Robin; einen Ritter, der mit seinem Jagdfalken auf der Faust herzukommt und ihr seine Liebe erklärt, weist sie anmutig zurück. Dann erscheint Robin, mit dem sie ein einfaches Mahl verzehrt und singt und tanzt. Doch bald entfernt er sich, um seine Freunde Baudon und Gautier und Marions Freundin Peronelle herbeizuholen. Aber inzwischen ist dem Ritter sein Falke entflogen; er erscheint wieder, um ihn zu suchen, und das giebt ihm erwünschten Anlaſs, sich Marion abermals zu nähern, freilich mit demselben Miſserfolg wie zuvor. Er geht und begegnet Robin, der den Vogel gefangen hat. Der miſsvergnügte Ritter schlägt ihn, weil er das Tier zu stark in der Hand drückt; Marion eilt herbei, um ihm zu helfen, aber der Ritter hebt sie auf sein Roſs — ob das Roſs mit auf der Bühne erschien? — und entführt sie. Die drei Freunde wissen nicht recht, was sie gegen den Ritter anfangen sollen, doch Marion weiſs sich schon selber zu helfen. Es dauert nicht lange, so läſst sie der Ritter los, sie erscheint wieder und Robin weiſs nicht genug hervorzuheben, wieviel Mühe seine Freunde hatten, um seinen Kampfesmut zu zähmen. Der Rest des Stückes ist mit friedlichen Scenen ausgefüllt, abgesehen davon, daſs ein Wolf in die Herde Marions einbricht und ein Schaf raubt, das ihm aber Robin bald wieder abgejagt hat. Die frohe Gesellschaft belustigt sich mit Tänzen, Gesängen und Spielen und verläſst schlieſslich tanzend den Schauplatz.

In dieser heiteren und zierlichen Dichtung, die man mit Recht als die älteste komische Oper bezeichnet hat,[1] ist Adam

1) Ambros (Geschichte der Musik II², Leipzig 1880 S. 295) hat auch in den Melodien Verwandtschaft mit späteren französischen Singspielen, besonders mit Rousseaus Devin du village finden wollen.

offenbar nicht so originell, wie in dem früher besprochenen Stücke. Es sind gangbare Motive der lyrischen Poesie, die er hier in dramatischer Form verwertet hat. Der Schäfer Robin und seine Geliebte Marion waren schon vor Adam in der Liederdichtung stehende Figuren, ebenso der Ritter, der einer Dorfschönen ihren Geliebten abwendig zu machen sucht.[1] Jedoch auch hier ist keine Spur vorhanden, dafs Adams Vorgang auf die Bühnendichter des Mittelalters eingewirkt habe. Allerdings belehrt uns ein Dokument aus dem Jahre 1392, dafs man alljährlich in Angers zur Pfingstzeit ein Spiel von Robin und Marion aufzuführen pflegte, aber es ist nicht ersichtlich, ob hier die beiden typischen Gestalten in der dramatisierten Form Adams vorgeführt wurden. Es ist bekannt, dafs an vielen Orten zu Pfingsten oder auch am ersten Mai die Freude über die Wiederkehr der schönen Jahreszeit in Aufzügen, Spielen und Tänzen ihren Ausdruck fand. Es mag sich wohl hier um einen der zahlreichen Fälle handeln, wo diese Festlichkeiten in eine halbdramatische Form ausliefen, ohne sich jedoch zu eigentlichen Dramen weiter zu entwickeln.[2]

Nach Robin und Marion hat Adam, wie es scheint, nichts Dramatisches mehr verfafst; er starb vermutlich während seines Aufenthalts in Italien. In einer Handschrift ist zugleich mit den beiden Dramen eine kurze Scene erhalten, in welcher ein Pilger, der aus Italien kommt, den Tod Adams verkündigt. Vielleicht sollte das ein Prolog zu einer Aufführung von Robin und Marion in Arras sein.[3]

Wir besitzen indes aus derselben Zeit (spätestens 1280 bis 1290) noch die Niederschrift eines andern dramatischen Denkmals,[4] das sich an poetischem Wert nicht entfernt mit den Dramen Adams vergleichen läfst, aber doch für unsere Betrachtung von Wichtigkeit ist. Es ist dies eine Scene zwischen einem blinden Bettler und seinem Führer (270 Verse), zwei Gestalten, die uns schon aus den Mysterien bekannt sind. Wir

1) Vgl. im einzelnen die Nachweise bei Bahlsen S. 108 ff.

2) Vgl. hierzu die untenstehenden Ausführungen über die englischen Robin-Hood-Spiele.

3) Bahlsen S. 133 fafst die Scene als Epilog auf.

4) Petit, Répertoire No. 4.

wissen von dorther auch schon, dafs das Mittelalter in einer für uns sehr befremdlichen Art diesen Unglücklichen eine komische Seite abgewann. Auch der Blinde, von dem wir hier sprechen, nimmt sein Gebrechen durchaus nicht tragisch; es ist ihm ein willkommener Vorwand, zu faulenzen und von anderer Leute Almosen zu leben. Er hat sich schon Geld genug gesammelt und es schadet ihm nichts, wenn er auch einmal einen Tag lang nichts einnimmt. Ein Knabe bietet ihm seine Hilfe an, er will ihm ein hübsches Mädchen herbeischaffen, von dem er eine verlockende Schilderung entwirft. Der Blinde geht auf den cynischen Ton ein; er hat aber selber schon ein Mädchen zu seiner Verfügung. Doch nun treibt der Knabe mit dem Wehrlosen auf grausame Weise seinen Spafs. Er sagt, er müsse sich einen Augenblick entfernen, um ein Geschäft zu besorgen, nähert sich aber sogleich mit verstellter Stimme und ohrfeigt seinen Herrn. Dann kommt er in aller Harmlosigkeit nochmals zurück, der Blinde giebt ihm Geld für Wein und Abendessen, auch soll er das Mädchen holen, aber der Junge läuft fort und läfst den Betrogenen stehen.

Wir haben also hier im 13. Jahrhundert die völlig vereinzelte Erscheinung einer possenhaften Scene, ganz in der Art wie diejenigen, welche einen Hauptbestandteil des komischen Repertoires im 15. Jahrhundert bilden. Am meisten Ähnlichkeit zeigt die Scene mit einer Farce der Lavallièreschen Sammlung (vom Tauben und seinem Diener, Petit No. 198), wo der Hauptwitz darin besteht, dafs der Diener unbestraft seinen Herrn mit Schimpfwörtern traktiert. Es wäre sehr wohl denkbar, dafs unsere Scene zum dramatischen Repertoire der Spielleute gehörte; jedenfalls haben wir hier viel mehr wie bei dem originellen Adam de la Halle die Empfindung, innerhalb einer litterarischen Tradition zu stehen. Der anonyme Verfasser gehört ebenso wie Adam de la Halle nach Flandern, es wird bei den dortigen Lokalheiligen Gillain und Vast geflucht und geschworen.[1] Doch beweist das noch nicht, dafs etwa in Flandern das komische Drama sich früher entwickelt habe als anderwärts. Jedenfalls aber erkennen wir, dafs bei

1) Vgl. d. Ausg. v. P. Meyer S. 164.

Betrachtung der Possenlitteratur des späteren Mittelalters mit der Möglichkeit einer längeren vorhergehenden Entwickelung gerechnet werden mufs.

Ein weiteres Denkmal dieser Entwickelung ist indes nicht erhalten. Ein Schwank von einem schlauen Advokaten und seinem noch schlauern Klienten, den Eustache Deschamps (Ende des 14. Jahrhunderts) erzählt,[1] besteht allerdings blofs aus Dialog, aber es ist mehrmals im Verse angegeben, wenn eine Person zu reden anfängt. Der Schwank war vielleicht für den Vortrag mit Stimmenwechsel berechnet. Der Advokat erinnert an den berühmten Pathelin, der ja gleichfalls von einem noch Schlauern überlistet wurde; einzelne Züge in seiner Rolle sind dieses gröfseren Nachfolgers würdig, z. B. wenn er die vier Francs Honorar-Anzahlung auf ihren Vollgehalt prüft, oder wenn er seine Künste rühmt: er kann schwarz in weifs verwandeln, er kann aus ein paar Tropfen Blut eine grofse Mordaffaire machen und dergleichen mehr. Seinen Namen Maitre Trubert hat er vielleicht nach dem Helden einer Schwanksammlung des 13. Jahrhunderts, von dem allerlei listig ausgeführte Betrügereien erzählt werden.[2]

Was das provenzalische Sprachgebiet betrifft, so ist vielleicht ein Fragment aus dem 14. Jahrhundert[3] in das Gebiet des komischen Dramas zu rechnen, ein rein dialogisches Stück, das die Beichte einer Hexe enthält. Sie vertraut dem Beichtvater an, dafs ihr Lebenslauf von jeher nicht sehr erbaulich war. Schon im Alter von zehn Jahren liefs sie sich von einem verführen, der ihr einen Gürtel und einen Hut versprach; später, als ihre Reize schon abzunehmen begannen, verlegte sie sich auf die Hexerei. Jetzt aber hat sie Reue bekommen und will sich eine Bufse auferlegen lassen. Der Beichtvater verlangt zunächst von ihr strenge Einhaltung der Fastengebote, aber das pafst ihr gar nicht, sie will jeden Tag ihre gute Mahlzeit haben und das Fasten den Mönchen überlassen. Damit bricht das Fragment ab; vielleicht haben wir es hier mit einer von

1) Vgl. Petit No. 5. Die citierte Stelle nach der Handschrift Bibl. Nat. fond fr. 840.

2) Vgl. die Inhaltsangabe in der Hist. litt. de la France 19, 734 ff.

3) Herausg. v. P. Meyer, Romania 14, 521 ff.

jenen verpönten Scenen zu thun, wo ein Lustigmacher in geistlicher Kleidung auftrat.

Auch England ist in diesen Jahrhunderten der spärlichen Überlieferung mit einem Beitrag zum komischen Drama vertreten, was um so bemerkenswerter ist, da sich aus der eigentlichen Blütezeit des mittelalterlichen Possenspiels kein einziges Drama dieser Art aus England erhalten hat. Das Stück ist in einer Handschrift aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts überliefert und als ‚Interludium de clerico et puella‘ bezeichnet. Dafs es noch mehr Stücke dieser Gattung gegeben haben mufs, geht auch aus der oben (S. 180) citierten Wiclifitischen Abhandlung gegen die geistlichen Spiele hervor, in welcher es getadelt wird, dafs die Priester sich an den Interludienaufführungen beteiligen. Es war schon früher die Rede davon, dafs die vagierenden Kleriker sich wohl für den Fall vorgesehen haben mögen, dafs sie es mit ungelehrten Hörern zu thun hatten. Manches spricht dafür, dafs auch unsere Dichtung aus diesem Kreise herstammt. Überschrift und Personenbezeichnungen am Rande sind lateinisch und der Stoff bewegt sich ganz im Kreise der Gedichte von verliebten Klerikern, die mit Unterstützung von verschmitzten Kupplerinnen an das Ziel ihrer Wünsche gelangen. Schon um die Mitte des 13. Jahrhunderts hatte ein Mitglied der liederlichen Zunft die Geschichte in englischen Reimen erzählt.[1] Diese Version mufs dem dramatischen Bearbeiter vorgelegen haben. Der Kleriker geht erst ins Haus der Jungfrau Malkin (Mariechen); er benutzt die Abwesenheit der Eltern, um ihr seine Liebe zu erklären, wird aber schroff abgewiesen. Nun geht er sogleich zur Kupplerin und bittet sie um Beistand, diese aber sagt, sie sei eine ehrbare alte Frau, die ihre Zeit mit Singen und Beten verbringt. Leider bricht hier die Handschrift ab. Das Stück ist ungemein lebendig und flott geschrieben und würde gewifs, wenn wir es vollständig besäfsen, den besten Erzeugnissen der mittelalterlichen Komik beigezählt werden. Man kann sich noch deutlich vorstellen, wie es ganz ohne allen scenischen

1) Über dieses Gedicht (Dame Siriz) vgl. ten Brink 1, 318 ff., wo man auch Angaben über die Herkunft des Stoffes findet.

Apparat vorgestellt wurde; gewifs standen gleich zu Anfang die drei Personen auf dem Platze, die alte ein wenig abseits; der Kleriker, nachdem er abgewiesen war, ging zu ihr hinüber und trug ihr sein Anliegen vor.

In das 14. Jahrhundert wird auch ein cornischer Text gesetzt, den der Herausgeber[1] als das Fragment eines Dramas bezeichnet. Es würde sich in diesem Falle wahrscheinlich um ein Possenspiel handeln. Die erhaltenen 26 Zeilen scheinen zur Rolle eines jovialen älteren Herrn zu gehören, welcher V. 1 bis 16 einem jüngeren Manne zuredet, sich um ein schönes Mädchen zu bewerben; „Sie wird schon nicht nein sagen und sie wird eine gute Hausfrau sein". Die folgenden Zeilen gehören in den weiteren Verlauf des Stückes, wo die jungen Leute schon einig geworden sind; der joviale Herr ermuntert sie, sie sollten einander küssen und sich durch seine Gegenwart nicht stören lassen.

Es haben sich somit bis gegen Ende des 14. Jahrhunderts von dem komischen Drama des Mittelalters nur vereinzelte Überreste erhalten, bei denen es nicht mehr möglich ist, mit voller Bestimmtheit ihre Stellung in der Geschichte des Dramas anzugeben. Dies können wir erst in der Epoche des ausgehenden Mittelalters, wo uns aus mehreren Ländern eine reichlichere Anzahl von Denkmälern vorliegt.

Zuerst sind hier die Niederlande zu nennen. Wir haben schon gesehen, dafs die Hulthemsche Handschrift neben fünf gröfseren Spielen auch fünf kleine Nachspiele enthält.[2] In dem ersten Nachspiele (200 Zeilen) wird uns der dumme Lippijn vorgeführt, den seine liederliche Frau hintergeht; die schlaue Gevatterin weifs es so einzurichten, dafs Lippijn selber meint, er sei im Unrecht. Er bedauert seinen Irrtum, die Frau schilt ihn tüchtig aus und es entsteht eine grofse häusliche Prügelscene. Auch im zweiten Nachspiele (der ‚Buskenblaser') werden wir in eine solche erbauliche Haushaltung geführt. Ein alter

1) Revue celtique 4, 259 ff.

2) Mit den gröfseren Spielen zusammen herausgegeben von Hoffmann v. Fallersleben und von Moltzer a. a. O.

Bauer hat eine junge Frau. Ein Quacksalber verrät ihm für teures Geld ein Mittel, wie er sich verjüngen und verschönern könne; er hält ihm eine Büchse vor, in die er hineinblasen soll. Der dumme Mann merkt nicht, dafs er durch diese Prozedur schwarz wie ein Mohr geworden ist. Voller Freude ruft er seine Frau herbei, um sich bewundern zu lassen, als sie ihn jedoch ansieht und erfährt, dafs er den Erlös einer verkauften Kuh für das vermeintliche Schönheitsmittel hingegeben hat, kommt es auch hier zu Schimpfworten und Prügeln. Der nämliche Schlufseffekt wiederholt sich im folgenden Stücke, einer kurzen Streitscene zwischen zwei Frauen und einer Hexe, die ihnen durch ihre Künste Unheil in der Wirtschaft angerichtet hat. Im vierten Nachspiele (92 Zeilen) fehlt der Anfang. Eine Magd wird von ihrer Herrin fortgejagt und begiebt sich mit dem Bruder Everaert auf die Pilgerfahrt, den Schlufs macht der Teufel mit der Bemerkung, solche Brüder müfsten schliefslich doch in seinen Kessel springen. Im letzten Nachspiele mufs wieder ein betrogener Ehemann die Kosten des Spafses zahlen. Rubben beschwert sich bei seinen Schwiegereltern, dafs seine Frau schon nach dreimonatlicher Ehe ein Kind bekommen habe, die Alte beruhigt ihn; er müsse die drei Monate Brautstand und die Nächte der Ehe besonders rechnen, dann kämen neun Monate heraus; sie schwört, ihre Tochter sei ebenso unschuldig in die Ehe gegangen, wie sie selber. Die obligate Schlufs-Streitscene spielt sich diesmal zwischen den Schwiegereltern ab.

Vor der Scene zwischen der Magd und dem Bruder Everaert steht in der Handschrift noch das Bruchstück eines umfangreicheren dramatischen Schwanks, der nicht wie die kleinen Nachspiele als ‚sotternie', sondern als ‚sotto boerde' bezeichnet wird. Hier tritt, wie in den romantischen Dramen der Handschrift, zuerst ein Prologsprecher auf, doch wird er alsbald von einem Bauer fortgejagt, der nun seine Späfse mit dem Publikum treibt.[1] Dann folgt ein Streit zwischen Jan und seiner Frau um die Herrschaft im Hause. Die Frau verspricht,

1) Er sagt: Mi dunct, in derf niet verre lopen
Om sotte te vane al sonder nette.

ihm drei Tage lang gehorsam sein zu wollen, wenn er ihr einen Pelz schenke. Jan lädt nun seinen Nachbar und dessen Frau zu sich ein, um sich vor ihnen als Herr im Hause aufzuspielen. Die Nachbarin redet der Hausfrau zu, ihr Hausrecht nicht zu verkaufen; wie sich die Angelegenheit weiter abwickeln sollte, läfst sich nicht mehr erkennen.

Sonst sind uns aus dem späteren Mittelalter blofs noch zwei niederländische Possen bekannt.[1] Die eine behandelt das Thema vom häuslichen Krieg, die andere das Thema von den untreuen Weibern; sie ist deshalb von Interesse, weil hier die weitverbreitete Geschichte vom Mann im Korbe in dramatischer Form erscheint. Herr Werrenbracht hat begründeten Argwohn gegen die Treue seiner Gemahlin. Er versteckt sich in einen Krämerkorb und läfst sich von dem Krämer in sein Haus tragen, um zu sehen, wie es dort in seiner Abwesenheit zugeht. Richtig findet er seine Frau im trauten Zusammensein mit einem Pfaffen, der sogar ein lustiges Spottlied auf Herrn Werrenbracht singt. Der Krämer, aufgefordert, gleichfalls ein Lied zum Besten zu geben, singt einen Vers, in welchem er Herrn Werrenbracht auffordert, aus dem Korbe herauszukommen und den Pfaffen durchzuprügeln, was denn auch richtig geschieht. Zwei andere dramatische Scenen, die noch aus dem 15. Jahrhundert stammen, ‚Tafelspeelken‘, sind nicht als eigentliche Possenspiele zu betrachten. Es sind Dialoge, dazu bestimmt, bei einem Festmahl von Personen gesprochen zu werden, die ein Geschenk überreichen.

In den sechs Possenspielen der Hulthemschen Handschrift tritt uns auf dem Gebiete des komischen Dramas zum ersten Male etwas wie eine zusammenhängende Gruppe von gleichartigen Werken entgegen. Es zeigt sich hier der Typus, der in den Possenspielen des ausgehenden Mittelalters, zumal in Frankreich, der herrschende ist. Auch hinsichtlich des Inhalts finden wir Übereinstimmungen. Die Geschichte von dem Tölpel, dessen Bedenken wegen der allzu frühzeitigen Vaterschaft von

---

1) Die im folgenden erwähnten Spiele sind gleichfalls herausgegeben von Moltzer a. a. O. Zur Litteratur über den Mann im Korbe vgl. te Winkel in Pauls Grundrifs der german. Philol. II[1] S. 477.

der Schwiegermutter beschwichtigt werden, kommt auch in einem französischen Schwanke vor (Petit, Repertoire Nr. 124), die Dialoge, die in die Überreichung eines Geschenks ausliefen, waren gleichfalls in Frankreich bekannt. In Bezug auf die Form verdient es Erwähnung, dafs in den Niederlanden, wie in Frankreich die Reimbrechung herrscht; wenn ein Schwank (Rubben) durch Reimbrechung mit dem vorhergehenden Spiel verbunden ist, so läfst sich dafür gleichfalls in Frankreich eine Analogie nachweisen.[1] In den späteren Niederländischen Possen sind auch zweimal Triolettes in die paarweis gereimten Verse eingeschoben.[2] Bei Betrachtung dieser Übereinstimmungen kann es kaum zweifelhaft sein, dafs hier, wie auf andern Gebieten der mittelalterlichen Litteratur Frankreich der gebende Teil war und nicht der empfangende und dafs es ein blofser Zufall ist, wenn für den Kunststil des spätmittelalterlichen Schwanks in Frankreich keine so zahlreichen handschriftlichen Zeugnisse aus früherer Zeit vorliegen. Die nordfranzösischen Städte unterhielten mit den niederländischen einen regen litterarischen Wechselverkehr, sie beteiligten sich auch an den poetischen Wettkämpfen, welche die niederländischen Rederijkerkammern veranstalteten.[3] Gerade in den nordfranzösischen Städten Arras und Tournay fanden wir die allerfrühesten Spuren des französischen komischen Dramas. Und dafs die niederländischen Rederijker bei ihren festlichen Zusammenkünften oftmals auch Possenspiele aufführten, wissen wir mit Bestimmtheit. Die zuletzt besprochenen Schwänke gehören vermutlich zu ihrem komischen Repertoire, von dem sich aus dem späteren Mittelalter leider sonst nichts erhalten hat. Die Lustspiele des Rederijkers Cornelius Everaert († 1566) werden wir besser für die Besprechung des folgenden Zeitraumes aufsparen.

1) Petit, Répertoire No. 79.

2) Moltzer S. 312, 374.

3) So errang sich z. B. eine Gesellschaft aus Cambrai in Gent 1439 einen Preis für ihre ‚jeux de personnages‘; vgl. Durieux, le théatre à Cambrai, Cambrai 1883 S. 36. Die Notiz aus Wavrin bei Lille (Petit, Répertoire S. 327) bezieht sich offenbar auch auf einen Wettkampf nach niederländischer Art. Über diese Wettkämpfe vgl. auch te Winkel in Pauls Grundrifs der german. Philol. II¹, 482.

Doch scheint es, dafs auch andere Klassen der Bevölkerung sich an der Pflege des dramatischen Schwanks beteiligten, wenigstens heifst es schon 1413 in den Stadtrechnungen von Dondermonde, es sei von alters her gebräuchlich (van oude ghekostumeert), dafs sich zur Fastnacht junge Leute in den verschiedenen Stadtteilen zusammenthaten, um auf Wagen ‚gute erheiternde Spiele‘ (goede solaselike spelen) aufzuführen.[1]

In Deutschland können wir die Entwickelung des komischen Dramas erst seit dem Beginne des 15. Jahrhunderts verfolgen. Wir dürfen aber annehmen, dafs hier ebensogut wie anderwärts von jeher possenhafte dramatische Vorführungen der Spielleute stattgefunden haben. Dafs derartige Vorführungen vermutlich auf die Quacksalberscenen im Osterspiel von Einflufs waren, haben wir schon früher gesehen (S. 120); diese Scenen stehen sogar in einem so losen Zusammenhange mit der Haupthandlung, dafs wir sie als das älteste komische Drama in deutscher Sprache bezeichnen dürfen. Wie das Possenspiel von Tournay zum Beweis dafür dienen kann, dafs in den französischen Mysterien die herkömmlichen komischen Figuren des blinden Bettlers und seines Führers aus dem weltlichen Drama übernommen sind, so können wir ein gleiches für die verbreitetsten komischen Figuren in den deutschen geistlichen Spielen, den Arzt und seinen Diener, voraussetzen. Der Quacksalber begegnet uns ja auch in der komischen Litteratur anderer Länder; von Rutebeufs Quacksalbermonolog und von dem Arzt im Lustspiel des Adam de la Halle war bereits die Rede; auch ein englisches Beispiel werden wir noch kennen lernen. Und was den Diener betrifft, so ist daran zu erinnern, dafs auch Morolf in dem wohlbekannten Spielmannsgedichte sich rühmt, ‚arzetkneht‘ gewesen zu sein und viele Länder erkundet zu

1) Vgl. Jonckbloet I, 342. Über Wagenspiele vgl. auch v. d. Straeten S. 31, Aufführungen auf Schlitten vgl. Stecher, hist. de la litt. franç. en Belgique, Brüssel 1886, S. 143 ff. In Deventer hören wir, allerdings erst seit 1544, von Aufführungen der Schmiede; sie gaben ein Spiel, in welchem ein altes Weib jung geschmiedet wurde. 1470 spielte man ebenda zur Fastnacht ‚van Lijsken, dat sie enen man hebben wolde, die nae de harnasche roecke‘ (d. h. einen Soldaten); doch wird nicht gesagt, wer die Darsteller waren. Vgl. Nettesheim S. 146.

haben. Im übrigen fehlen uns in Deutschland aus dieser frühen Epoche nicht nur Texte, sondern auch urkundliche Berichte über Aufführungen. Denn wenn im Oktober 1338 in Freiburg im Breisgau der Befehl erlassen wird, dafs niemand ein Spiel auf die Juden machen dürfe, ‚das inen laster oder schande mug gesin'[1], so ist es fraglich, ob es sich hier um Possenspiele oder um komische Scenen in den Osterspielen handelt. Aufserdem ist nur noch ein Denkmal zu erwähnen, das ins 14. Jahrhundert zurückreicht und das vielleicht zur Gattung des komischen Dramas gehört. Es ist dies ein Fragment von 62 Zeilen. Die Situation ist die, dafs sieben Weiber um einen Mann streiten, eine nach der andern macht ihre Ansprüche geltend, die beiden letzten in ziemlich drastischer Weise. Ihre Reden folgen aufeinander ohne erzählende Zwischenbemerkungen, aber auch ohne Personenbezeichnung und scenische Anweisungen. Der vielumworbene Mann eröffnet das Stück, indem er sich glücklich preist und entscheidet sich dann für die Prätendentin, die zuletzt das Wort ergriffen hat. Die letzten vier Zeilen sind, wie es scheint, der Anfang eines Epilogs; es heifst da, nun sei die Prophezeiung erfüllt, wonach sieben Weiber einem Manne nachjagen. Das Stück ist mithin, wie Wackernagel bemerkt, die mutwillige Ausführung einer Stelle des Jesaias[2] (4, 1). Dafs es zur Aufführung bestimmt war, ergiebt sich mit einem hohen Grade von Wahrscheinlichkeit aus der Ähnlichkeit der ganzen Anlage mit den Nürnberger Fastnachtsspielen, von denen sogleich die Rede sein wird.

Von Possenspielen des ausgehenden Mittelalters hat sich in keinem andern Lande eine so grofse Anzahl erhalten, wie in Deutschland. Die meisten darunter stammen aus Nürnberg.[3]

---

1) Schreiber, Urkundenbuch der Stadt Freiburg im Breisgau, Bd. I, 1828, S. 339; vgl. Weinhold, das Komische etc. S. 28.

2) Gedr. Keller Nr. 122. An einer Stelle eine unverständliche Randbemerkung; vgl. Wackernagel, Litt. Gesch. I, 1. Aufl. 314. Über die Aufführung eines ähnlichen Schwanks in Zwickau 1518 s. Germania 22, 19 und Bd. II.

3) Von den 132 Stücken der Kellerschen Sammlung sind sechs (111, 124, 125, 126, 129, 132) überhaupt nicht als komische Dramen zu betrach-

Dort war es Sitte, dafs alljährlich zur Fastnachtszeit Scharen junger Bursche in den Häusern herumzogen, wo fröhliche Gesellschaften versammelt waren und ihre Spiele zur Darstellung brachten. Einer aus der Schar hatte das Amt, als Einschreier den Trupp der Fastnachtsspieler anzumelden und als Ausschreier das Spiel zu beenden, worauf sie dann ihren Weg durch die Stadt fortsetzten. Es waren meist Handwerksgesellen, nur einmal, c. 1500, finden wir auch Chorschüler als Fastnachtsspieler erwähnt.[1] Zum Lohn wurden sie bewirtet, manchmal erhielten sie wohl auch ein Geldgeschenk (vgl. No. 81). Es scheint, dafs diese Invasionen manchmal auch unbequem wurden; wenigstens versprechen die erwähnten Chorschüler, nur an den Orten zu spielen, wo sie ‚sunderlich gefordert und gepetten werden.‘ Auch finden sich im Texte mancher Fastnachtsspiele Entschuldigungen wegen ungebetenen Eintretens.

Die meisten dieser Spiele sind keine eigentlichen Dramen, sondern blofse Aufzüge: bald eine Reihe von Narren, die nacheinander ihre Liebesabenteuer erzählen, bald eine Reihe von Pilgern, die allerlei wunderliche Sünden begangen haben — z. B. dafs sie sich eine gute Gelegenheit zu einem Liebesabenteuer entgehen liefsen oder dafs sie Muskateller lieber trinken als saures Bier — und nun eine Bufsfahrt unterneh-

ten, vierzehn (107, 110, 113—15, 117—19, 121, 122, 127, 128, 130, 131) gehören nicht nach Nürnberg, No. 123 gehört nachweislich in eine spätere Zeit. Sonach bleiben noch 111 Spiele. Von diesen sind acht wegen der Persönlichkeiten der Verfasser (s. u.), sieben wegen der Überlieferung in D (19, 39, 41, 46, 49, 88, 96), siebenundzwanzig wegen der darin erwähnten Örtlichkeiten (2, 5, 8, 9, 10, 12, 14, 18, 23, 31, 37, 42, 45, 55, 58, 61, 65, 74, 80, 85, 89, 98, 104, 106, 108, 109, 120) als nach Nürnberg gehörig zu betrachten. Über die lokalen Anspielungen vgl. Lier S. 4. Aufserdem gehört noch Nr. 39 nach Nürnberg (s. u.). Wenn wir hierzu noch die vier Spiele nehmen, die Schnorr von Carolsfeld im Archiv f. Litt. Gesch. 4, 1 ff. veröffentlicht hat, so ergeben sich 47 Spiele von unzweifelhaft Nürnbergischem Ursprung. Wir können jedoch die meisten von den übrigen 68 Stücken bei unserer Betrachtung mit den 41 zusammenfassen, da sie denselben Typus aufweisen. Einige besondere Fälle werden noch in der folgenden Darstellung Erwähnung finden.

1) Vgl. Lier S. 10. Aus Schülerkreisen stammt wohl Nr. 58, das einzige Spiel mit lateinischen Bühnenanweisungen; ebenso vermutlich die Brautwerbungsscene Nr. 70.

men, oder Bauern, die in die Stadt ziehen und sich ihrer Fähigkeiten im Trunk und im Liebesspiel rühmen, oder zwölf Pfaffenknechte, die sich in Schilderung ihrer Faulheit überbieten oder eine bunte Reihe von Mädchen und jungen Gesellen, die voll derber Lebenslust die Festzeit geniefsen wollen. Einmal (Nr. 63) besteht sogar das ganze Spiel blofs darin, dafs die auftretenden Personen der Reihe nach erklären, warum sie in blaue Anzüge gekleidet sind. Eine Gliederung kommt mitunter in eine solche Reihe dadurch, dafs etwa die Narren sich um ihre Königin gruppieren, die sie am Narrenseil führt, oder dafs Freier aus verschiedenen Ständen einer Jungfrau ihre Liebe antragen. In manchen Fällen haben diese Aufzüge die Form einer Gerichtsverhandlung angenommen mit Klage, Verteidigung und Abgabe des Votums der einzelnen Richter. Nur in der Minderzahl der Stücke finden wir eine etwas lebendigere dramatische Bewegung.

Es scheint mir keinem Zweifel zu unterliegen, dafs diese kostümierten Fastnachtsaufzüge ursprünglich keine selbständige Bedeutung hatten, sondern nur die Einleitung zu einem Tanze bilden sollten. In einer grofsen Anzahl von Texten fordert derjenige, der zuletzt das Wort ergreift, seine Genossen zum Tanze auf,[1] indem er zugleich dem Musikanten zuruft, er solle eins aufspielen und offenbar erst dann, nachdem der Tanz vorüber ist, spricht der Herold das Schlufswort. Nur einmal, in dem Spiel von den zwölf faulen Pfaffenknechten, ist es der Herold selber, der „den Tanz heischt“ und nach den weiteren Worten des Herolds müssen dann auch die Pfaffenknechte einen burlesken Charaktertanz aufgeführt haben, in dem sie ihre Faulheit und Lässigkeit zum Ausdruck brachten.[2]

Somit tritt uns in Deutschland gegen Ende des Mittelalters eine neue dramatische Urform entgegen, völlig verschieden von den vereinzelten Spuren des komischen Dramas, die

1) Und zwar in Nr. 2, 3, 4, 5, 6, 21 (?), 22, 37, 51, 56, 59, 62, 64, 95, 103 (?), 106, 120, ferner in allen von Schnorr mitgeteilten Stücken aufser dem ersten.

2) Auch in Nr. 128 (nicht Nürnbergischen Ursprungs) steht die Aufforderung zum Tanze ganz am Schlufs, ebenso in Nr. 129 (Susanna), s. o. S. 245.

uns aus der früheren Zeit vorliegen. Während die früheren Spuren uns fast durchweg auf den Kreis der berufsmäfsigen Gaukler und Lustigmacher hinwiesen, dürfen wir hier einen Zusammenhang mit althergebrachten volkstümlichen Festlichkeiten annehmen. Dafs zur Fastnachtszeit die jungen Leute sich zusammenthaten, um Kostümtänze aufzuführen, wird öfter erwähnt; 1463 bitten einige Gesellen in Frankfurt um die Erlaubnis, den heidnischen Tanz aufführen zu dürfen; in Nürnberg war es den Fleischhackern herkömmlicherweise gestattet, „zu tanzen und im Schempart zu laufen". Die Verbindung von Verkleidung und Deklamation ist jedoch ganz besonders dem Schwerttanz eigentümlich, der im 15. und 16. Jahrhundert in urkundlichen Nachrichten[1] öfters vorkommt. Aus diesen Nachrichten geht hervor, dafs der Tanz gewöhnlich um Fastnacht von Handwerksgesellen in den Städten aufgeführt wurde und zwar waren es in den verschiedenen Städten verschiedene Zünfte, die sich herkömmlich durch kunstvolle Ausführung des Tanzes hervorthaten, so in Nürnberg und anderwärts die Schmiede, in Frankfurt die Schuster, in Eger die Müller.[2] Der älteste ausführliche Bericht stammt aus Ulm, wo im Jahre 1551 vierundzwanzig Handwerksburschen als Bauern verkleidet einen Schwerttanz aufführten; sie tanzten dabei um einen Narren, auf dessen Achsel jeder sein Schwert liegen liefs. Von begleitenden Versen ist hier freilich nicht die Rede, solche finden wir aber bei einem Tanze, den das Landvolk in Hessen 1650 veranstaltete und der von einem gereimten Prolog und Epilog begleitet war. Dagegen scheint es, dafs die Tänzer hier nicht in Charaktermasken auftraten, sie waren in weifse Hemden gekleidet, hatten Hüte mit Bändern geschmückt und Schellen an den Knieen. In einem englischen Schwerttanz aus dem Jahre 1779 tritt ein alter Narr mit seinen Söhnen auf, unter

1) Gesammelt von Müllenhoff in den ‚Festgaben für Homeyer'. Berlin 1871, S. 111 ff.; Nachträge hierzu in verschiedenen Bänden der Zeitschrift für deutsches Altertum. Aufserdem vgl. Schlossar, Österreichische Kultur- und Litteraturbilder. Wien 1879. Nachrichten aus der Schweiz bei Bächtold Anm. S. 64.

2) Vgl. E. Mentzel, Geschichte des Theaters in Frankfurt a. M. Frankfurt a. M. 1881, S. 4; Zeitschrift f. deutsche Kulturgeschichte, N. F. 3, 187.

denen Pickle-Herring das grofse Wort führt. Sie wollen dem Alten den Kopf abschlagen; nach einigem Widerspruch fügt er sich und macht sein Testament. Nun tanzen sie um ihn herum, indem sie die Schwerter um seinen Nacken halten.[1] Auch in den Schwerttanzspielen, die in neuerer Zeit ans Licht gezogen worden sind, traten die Mitwirkenden öfters in Charaktermasken auf, so im Lübecker Spiel als Judas Maccabäus, Alexander, Karl der Grofse u. s. w. In einem Spiele, das von den Shetlandsinseln stammt, ist der Vortänzer als St. Georg bezeichnet. Ebenso wird in den neueren Schilderungen öfter erwähnt, dafs ein Narr oder auch ein Narr und eine Närrin die Tänzer begleiten; in einem Salzburger Schwerttanzspiel bewegen sich die Tänzer um den Narren ganz in ähnlicher Weise, wie das in dem alten Ulmer Spiele der Fall ist.

Nach dem allem ist es sehr wahrscheinlich, dafs auch die deutschen Fastnachtsspieltexte in ihrer überwiegenden Mehrzahl nur dazu dienen sollten, die Tänzer vorzustellen und die Bedeutung ihrer Kostüme zu erklären; zu diesem Charakter der Spiele pafst es auch sehr gut, dafs in manchen Spielen die einzelnen Reden genau die gleiche Verszahl haben oder dafs einerseits sämtliche Fragen, andererseits sämtliche Antworten in der Verszahl einander entsprechen. An die Schwerttänze erinnert es, wenn in zweien dieser Spiele, im Spiel vom Berner und Wunderer und im Tanawäschel eine Hinrichtung vorkommt, die namentlich im letzteren Spiele einen entschieden burlesken Charakter zeigt. In einem Spiele (No. 99) treten Geharnischte auf, einer nach dem andern giebt einen possierlichen Grund an, warum er einen Harnisch trage: der eine aus Angst vor Prügeln, die er von dem eifersüchtigen Ehemanne seiner Geliebten zu erwarten hat, der andere, damit er nicht Gefahr laufe, von dem Fenster seiner Geliebten durch Ausgiefsung eines Gefäfses überrascht zu werden u. s. w. Die Ausrüstung läfst jedenfalls vermuten, dafs es sich hier um einen Waffentanz handelte. In No. 31 trägt der Herold ein Schwert und rühmt sich, wie kunstreich er es zu handhaben vermöge; wahrscheinlich hat er von dieser Kunst auch Proben sehen lassen.

1) Abgedruckt im Folklore Journal 1889, S. 331 ff.

Doch finden wir auch Spuren von andern Tanzspielen. Im vierzehnten Spiele tritt eine Frau mit einem Apfel auf, wohl Frau Venus; der Apfel soll demjenigen gehören, der die gröfste Narrheit begangen hat. Hierauf erzählt ein Narr nach dem andern, zu was für wunderlichen Streichen ihn die Liebe verführt habe, bis endlich der zehnte den Preis erhält. Dieses Spiel wird in der Überschrift als ‚Morischgentanz' bezeichnet, ein Tanz, der im späteren Mittelalter in ganz Westeuropa verbreitet war. Wenn im Stück selber keine Aufforderung zum Tanze vorkommt, so ist das nur ein Beweis mehr, dafs wir auch solche Spiele, in denen diese Aufforderung fehlt, als Tanzspiele zu betrachten berechtigt sind. In zwei Spielen (67 und 89) erscheinen Bauern und führen den Hahnentanz auf, einen ländlichen Tanz, bei welchem der Preis für den besten Tänzer in einem Hahne bestand; die Tänzer mufsten dabei ein Gefäfs mit Wein auf ihrem Haupt balancieren.[1]

Es war jedoch die Möglichkeit gegeben, in diese Aufzüge eine dramatische Bewegung hineinzubringen, wenn man Rede und Gegenrede etwas lebendiger gestaltete. Dies konnte namentlich dann geschehen, wenn die Tänzer im Charakter von Bauern und Bäuerinnen auftraten und etwa eine Brautwerbungsscene oder Verhandlungen der Bauern mit einem herumziehenden Charlatan oder, was am häufigsten geschieht, einen komischen Bauernprozefs vorführten.[2] Hier hatten auch die Verfasser am meisten Gelegenheit, aus selbständiger Beobachtung zu schöpfen. Diese beiden Formen, der undramatische Aufzug und die Bauernscene, sind bei weitem die häufigsten. Doch konnte das dramatische Element auch dann zur Geltung kommen, wenn die Tänzer in der Gestalt von Helden aus der alten Sage und Ritterdichtung auftraten. Zwei Nürnberger Spiele behandeln ein Motiv, das in ähnlicher Weise mehrmals in den Dichtungen

1) Über diesen Tanz vgl. A. Schultz, Deutsches Leben etc. S. 495.

2) Einmal (Nr. 30) wird auch der alte Volksgebrauch dargestellt, dafs die Mädchen, die im Fasching keine Männer gefunden hatten, in einen Pflug gespannt und so umhergeführt wurden. In zwei andern Spielen (Nr. 76 und 77) werden die sitzen gebliebenen Mädchen eingesalzen, damit sie sich über die Fastenzeit besser halten; ob dies gleichfalls auf einem Volksgebrauch beruht, weifs ich nicht.

des Artussagenkreises vorkommt: am Hofe des Königs Artus erscheint ein Bote, der eine Krone bringt, die nur einem vollkommenen Ehemanne pafst oder einen Mantel, der nur einer Frau pafst, die ihrem Manne unwandelbar treu ist, worauf sich alle Ritter oder alle Frauen nacheinander der Probe unterziehen. Dergleichen Geschichten mufsten sich sehr gut dazu eignen, bei der Dramatisierung in der symmetrischen Form behandelt zu werden, wie sie bei den ursprünglichen Aufzügen üblich war. Dafs der Kampf zwischen Dietrich von Bern und dem Wunderer mit einer Hinrichtungsscene in der Art der Schwerttanzspiele verbunden wurde, haben wir schon gesehen; der Bauer, der hier mitten unter den Helden auftritt, übernahm offenbar die Rolle der lustigen Person, die ja so oft im Gefolge der Schwerttänzer erscheint.[1] Auch die Sage vom trojanischen Kriege ist durch zwei Spiele vertreten (Schnorr No. 2 und 4). Ferner werden zweimal sagenhafte Begebenheiten behandelt, wie sie das spätere Mittelalter liebte, in denen die hohe Gelehrsamkeit dem derben Volkswitz gegenübergestellt wird: die Geschichte vom König Salomo und seinem Diener Markolf und die Geschichte vom weisen Aristoteles, den ein schönes Weib dazu bringt, dafs er in seiner verliebten Narrheit auf allen Vieren kriecht und sie auf dem Rücken herumträgt, während der Narr, dem die Närrin ein gleiches zumutet, sich nicht zu diesem Dienst herbeiläfst. Aber nicht genug damit, es wird auch vorgeführt, wie Aristoteles sich lächerlich macht durch Ausübung der vermeintlichen Kunst, den Geist des Menschen aus seiner äufseren Erscheinung zu erkennen; offenbar eine Anspielung auf die Schrift ‚Secreta secretorum‘, die im Mittelalter dem Aristoteles zugeschrieben wurde. Auch Scenen aus der heiligen Schrift und der kirchlichen Tradition, das Urteil Salomons und das Reich des Antichrist, kommen in den Nürnberger Fastnachtspielen vor.[2] Dagegen finden wir in der Zeit des ausgehenden Mittelalters nur sehr wenige Beispiele von dramatisierten Schwänken aus der Anekdoten- und Novellen-

1) Ebenso erscheint ein Bauer in Nr. 106, ein Narr in Nr. 78, Narr und Närrin in Nr. 17, 20, 81. Die Spiele, wo ein Chor von Narren auftritt, bleiben hier natürlich unberücksichtigt.

2) Hierzu vgl. oben S. 246.

litteratur, wie sie späterhin den Hauptbestandteil des Nürnberger Fastnachtspiel-Repertoires bilden. Hierher gehören die Spiele vom Domherrn und der Kupplerin und vom Bauern und der Edelfrau, vor allem aber der treffliche Schwank vom Kaiser und Abt. Natürlich konnte sich bei diesen Spielen die Inscenierung nicht auf einen einfachen Aufmarsch beschränken, jede der Personen, zwischen denen die Handlung sich bewegte, nahm ihren besonderen Platz ein.

Indem man so die Fastnachtspiele dramatisch belebte, konnte man in der mannigfachsten Weise Motive benutzen, die bereits in der Litteratur vorhanden waren. Schon für die einfacheren Texte konnte man die in der zeitgenössischen Litteratur gangbaren Formen des Frage- und Antwortspiels und der Disputation verwerten.[1] In den Spielen vom Tanawäschel und von der Fastnacht dreht sich die Handlung um einen allegorischen Prozefs. In den Arzt- und Quacksalberscenen zeigt sich Übereinstimmung mit der althergebrachten Scene aus den Osterspielen; wir finden hier wieder die zwei nichtsnutzigen Knechte, sowie das Weib, das nicht zu billig verkaufen will und sich dadurch eine Tracht Prügel zuzieht.[2] In einer Feilsch- und Schacherscene zwischen zwei Bauern (35) zeigen sich Anklänge an die bekannte Scene zwischen Judas und den Hohenpriestern.[3] Die einzige Abart des Fastnachtspieles, in der ein fruchtbarer Keim zu weiterer Entwickelung lag, sind die Spiele, die auf komischen Erzählungen beruhen; hier wäre es wohl denkbar, dafs die bürgerlichen Fastnachtspieler sich Anregungen aus dem Repertoire des fahrenden Volkes holten. Übrigens scheint es, als ob man in andern Ländern den Übergang vom Tanz- und Fechtspiel zur Aufführung von Possen in ähnlicher Weise vollzogen hätte.[4]

1) Am deutlichsten ist der Zusammenhang in No. 63 (Freihartsrätsel) und No. 103 (sieben Farben). S. o. S. 385.

2) Vgl. No. 57; über die eigenartige Stellung dieses Spiels s. u. S. 423. Bei Keller S. 195, 5 f. und 197, 10 f. finden sich Anklänge an die komischen Grabeswächterscenen des Osterspiels.

3) Vgl. Wirth S. 214. Folz hat im Spiele vom alten und neuen Testamente auch den wohlbekannten Judengesang verwertet.

4) Bei Durieu (Le théatre à Cambrai, Cambrai 1883 S. 15) findet sich folgende Notiz aus einer Rechnung von 1525/26: ‚Aux compaignons juenrs

Die Überlieferung giebt uns keine Anhaltspunkte an die Hand, mittelst deren wir die Entstehung und allmähliche Verbreitung dieser Spiele bis ins Einzelne verfolgen könnten. Sie gehen in der handschriftlichen Überlieferung nicht über die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts zurück; nur zwei sind in einer Handschrift aus dem Anfange des Jahrhunderts erhalten: No. 19 (eine Frau, die in Abwesenheit des Mannes von einer Kupplerin heimgesucht wird, aber doch die eheliche Treue bewahrt), und No. 40 (eine Frau, die ihren Mann vor Gericht wegen Untreue verklagt, worauf dann die Schöffen allerlei burleske Strafen vorschlagen, bis schliefslich die Aussöhnung erfolgt). No. 54 behandelt den Prozefs und die Verurteilung des Tanawäschel, einer Krankheit, die eine gewisse Ähnlichkeit mit der Influenza gehabt haben mufs und die, wie die Überschrift besagt, im Jahre 1414 „überall in allen teutschen Landen was".[1] Der Rittor verklagt den Tanawäschel, er habe ihm sein schönes Weib geraubt, der Kaufmann klagt, er müsse auf der Bank liegen und könne seinem Handel nicht nachgehen, die Klosterfrau klagt, beim Gottesdienst der Nonnen sei es vor lauter Husten, Räuspern und Spucken nicht mehr auszuhalten, bis dann endlich der Delinquent zum Tode durch Henkershand verdammt wird; indes noch ehe die Exekution stattfindet, bricht das Stück in der Handschrift ab. Ohne Zweifel ist es während oder bald nach der Epidemie gedichtet. Also die nachweislich frühesten Stücke zeigen bereits nicht mehr die allerprimitivste Form. Wir dürfen wohl voraussetzen, dafs es früher schon Stücke gegeben hat, die sich in der einfachsten Form des Aufzuges bewegten. Aber jedenfalls wäre es ein durchaus verfehltes Beginnen, wenn wir die gröfsere oder geringere Entfernung von der einfachsten Form als Grundlage für die chronologische Anordnung des überlieferten Vorrats annehmen wollten; wir haben ja schon auf unserem Wege Beispiele genug kennen gelernt, dafs zur Zeit des Vorhanden-

---

de l'espee et du baston, pour le jour du XX^e, avoir joué sur un chariot, un jeu de farce et de joyeuse récréation etc.'

1) Vgl. die Berichte der Chroniken über diese Krankheit bei A. Schultz, Deutsches Leben etc. S. 618.

seins entwickelter Formen noch weiter in der früheren einfacheren Art gedichtet wurde.

Was nun den litterarischen Charakter dieser Fastnachtspiele betrifft, so weisen sie viele Eigentümlichkeiten auf, die der gesamten bürgerlichen Litteratur des späteren Mittelalters gemeinsam sind. Freilich die moralisierende Tendenz konnte in der tollen Fastnachtslust nicht recht durchdringen, unter deren Schutz die unglaublichsten Ausschreitungen erlaubt waren. Die Zote kannte keine Schranken. Vor allem in den Aufzügen der Liebesnarren, in den Brautwerbungsscenen und in den Scenen vor dem geistlichen Gerichtshof ist es geradezu unglaublich, mit welcher schamlosen Offenheit die Dichter alle geschlechtlichen Vorgänge beim Namen nennen und verhandeln. Die unaussprechlichsten Dinge werden mit einer unendlichen Fülle und Variierung des Ausdrucks vorgetragen, manchmal mit einer pantagruelischen Ungeheuerlichkeit, die in ihrer Art etwas Imponierendes hat; meist handelt es sich aber doch blofs um eine widerwärtige, witzlose Anhäufung von Schweinereien, die dadurch nicht erträglicher werden, dafs die Darsteller fast regelmäfsig in der Schlufsrede um Entschuldigung bitten, weil sie vielleicht „zu grob gesponnen“ hätten. Der ekelerregende Eindruck solcher Stellen wird noch gesteigert, wenn man bedenkt, dafs bei den Aufführungen auch Frauen anwesend waren, zwar nicht unter den Darstellern,[1] aber doch unter den Zuschauern, wie dies aus den Begrüfsungsreden — auch vor obscönen Stücken — deutlich hervorgeht. Dabei sind es jedoch nicht nur geschlechtliche Verhältnisse, sondern namentlich die verschiedenen Funktionen des von der Natur zum Sitzen bestimmten Körperteils, die in einer schier unendlichen Variierung von groben Zoten vorgeführt werden. Auch scheint es, dafs die damalige Ästhetik zwischen beiden Arten der Zote einen feinen Unterschied machte; in dem Spiele No. 23, das den unzweideutigen Titel führt „Ein Vasnachtspil vom Dreck“, heifst es am Schlufs:

---

1) Dafs die Frauenrollen von Männern gespielt wurden, ergiebt sich auch aus der Spielanweisung Keller S. 569. Interpolation einer Zote in einem anständigen Texte S. 139 Z. 9 f.

Ob wir das han zu grob gemacht,
So trifft es doch kein unzucht an
Dar inn man sich fast ergern kan
Und frauenpild reizen zu schanden.

In diesem Stücke handelt es sich um ein ungeheures Monument, das einer auf die Strafse gesetzt hat und das die andern begutachtend und bewundernd umstehen. Dafs übrigens das Treiben der Fastnachtsspieler mitunter damals schon den Behörden zu stark vorkam, wird durch Nürnberger Verordnungen aus dem Jahre 1468 und 1469 bewiesen,[1] die auf „unzüchtige und unzimliche wort oder geperde“ eine Strafe von mindestens „drei guldin“ setzen.

Nach dem allem kann man sich leicht von der Auffassung des weiblichen Geschlechts in diesen Stücken eine Vorstellung bilden. Die ledigen werden alle von einer Empfindung beherrscht, dem „Nachthunger“, zumal die Bauerndirnen geben sich ohne viele Umstände hin. Die Ehefrauen sind widerspenstig und geizig und gönnen den Männern nicht die Freuden eines lustigen Gelages, die grofse Zankscene zwischen Mann und Weib (No. 31) ist ein förmliches Lexikon von Schimpfwörtern. Es verdient indes Beachtung, dafs ein Hauptmotiv der weiberfeindlichen Litteratur, die Treulosigkeit in der Ehe, in den Fastnachtspielen fast ganz zurücktritt. Von all den unzähligen dergleichen Schwänken, die sich das Mittelalter erzählte, finden wir hier nur einen dramatisiert (37), wie ein Mann und seine Frau, die beide auf verbotenen Wegen wandeln, sich im Hause einer Kupplerin treffen, wo alsdann die durchtriebene Frau sich sogleich die Miene giebt, als ob sie nur gekommen sei, um den Mann zu ertappen. Auch in No. 81 (Luneten Mantel) bestehen die hohen Frauen die Keuschheitsprobe nicht eben glänzend. Nachdem die Kaiserin von Griechenland und die Königin von Kerlingen sich arg blofsgestellt haben, will der kluge Narr es lieber garnicht darauf ankommen lassen, dafs seine Närrin sich der Probe unterzieht, und auch der König von Spanien, der älteste von allen, möchte gerne seine junge Gemahlin verschonen, doch diese legt beherzt den gefährlichen Mantel um und er sitzt ihr vortrefflich. Und so

1) Abgedruckt bei Lier S. 8 f.

klingt der lustige Schwank aus in ein warmes und herzliches Lob der weiblichen Tugend:

Lob haben alle raine weib
Die den iren zarten leib
Allein den machen untertan
Den sie zu rechter lieb sol han.

Andrerseits begegnen uns in den zahlreichen Gerichtsscenen Klagen der Frauen, daſs die Männer auf Abwege gehen; die Schöffen und Richter sind alsdann unerschöpflich in der Verkündigung grotesker und ungeheuerlicher Strafen.[1]

Was die einzelnen Stände betrifft, so wendet sich der Spott in den Fastnachtsspielen vor allem gegen den Bauernstand; aber hier waltet kein gutmütiger Humor, es zeigt sich vielmehr in den kleinen Dichtungen, die vom wohlhäbigen Bürgerstande ausgingen und für ihn bestimmt waren, ein überlegener, mitleidloser Hohn gegen die Schwachen und Dummen, wie wir ihn öfters in der mittelalterlichen Litteratur finden. Die Bauern erscheinen in den Fastnachtspielen stets als abgeschmackte, rohe, schmutzige Gesellen, angethan in grobe Stiefel und Mützen, mit Peitschen, Schaufeln, Mistgabeln in den Händen (S. 381), schon durch entsprechende Namen, wie Schottenpauch, Huntskranz, Heinz Mist, Appel Milchschlund, Jeckel Schmutzindiegelten gekennzeichnet. So treten sie auf in den Prozessen, in den ehelichen Zankscenen, in den Arztscenen, vor allen Dingen aber bei den Brautwerbungen, die hier ganz mit ähnlichen Farben geschildert werden wie in dem bekanntesten Werke dieser bauernfeindlichen Poesie, im Wittenweiler Epos „Der Ring".[2] Die Braut ist dumm, schmierig, häſslich, die Körperteile, auf die der Bräutigam besonderen Wert legt, kolossal entwickelt, natürlich längst keine Jungfer mehr; nach den unflätigen Verhandlungen zwischen den Eltern der Brautleute werden die kümmerlichen Hochzeitsgeschenke überreicht: ein Hut, ein alter Kessel, eine alte Hose und der-

1) Man vergleiche hierzu die Bemerkung Kriegks (Deutsches Bürgertum im Mittelalter), daſs damals auch in Frankfurt die Klagen der Frauen über die Untreue der Männer sehr häufig waren, dagegen die umgekehrte Klage verschwindend selten.

2) Andere Bauernhochzeit-Schilderungen in Wittenweilers Art werden bei Bächtold S. 190 verzeichnet.

gleichen mehr. Und wiewohl in den Fastnachtsspielen mancher Seitenhieb gegen die Ritter ausgeteilt wird, so hatten die Bürger doch ihre Freude daran, wenn im Neidhardsspiel (No. 21) die Ritter ihren grausamen Spafs mit den Bauern trieben. Nur in einem Stücke, dem Fastnachtsprozesse (No. 51), der eine merkwürdige Kritik des ganzen Faschingstreibens enthält, wird dieser Hohn gegen die Bauern ernst getadelt; es sei unrecht, seiner Eltern zu spotten, Adam, unser aller Stammvater, sei doch auch ein Bauer gewesen. Und wo es gilt, die sublime Weisheit der Gelehrtenzunft zu verspotten, wie im Salomon und Markolf und im lustigen Spiele vom Kaiser und Abt, da kommt auch der Bauer zu seinem Rechte.

Weit seltner hat sich die bürgerliche Satire an die Ritter herangewagt. In den Spielen, in denen alle Stände Revue passieren, wie im Fastnachtsprozesse und im Spiele vom Papst, Kardinal und Bischof, müssen freilich auch sie sich wegen ihrer Räubereien und ihrer liederlichen Wirtschaft die Meinung sagen lassen. Doch auch in zwei anderen Aufzügen (No. 75 und 79) erscheinen sie als feig und entartet; im einen suchen sie nacheinander durch allerlei Vorwände sich dem kaiserlichen Aufgebote zu entziehen, im anderen erzählen sie von den Prügeln, die sie in einem Turniere bekamen. In No. 45 rühmen sie sich ihrer ritterlichen Künste, von denen sie leider keine Probe ablegen können, einer ist ein trefflicher Ringer, doch hat er sich gerade den Rücken verstaucht, der andre ein unvergleichlicher Tänzer, nur thut ihm gerade das Bein weh, der dritte ein Sänger, leider ist er heiser.

Auch den Pfaffen wird nicht allzu übel mitgespielt. Dafs der Domherr die Dienste der Kupplerin in Anspruch nimmt, wird als etwas ganz Selbstverständliches betrachtet, ebenso ist der Dichter auch dem lustigen Bettelmönch Berthold nicht gram, der bei den bereitwilligen Bauerndirnen in grofser Gunst steht (No. 66). Sehr oft wird ein Geistlicher als Offizial, als Richter in einem kanonischen Prozesse vorgeführt, aber in den heikeln Sachen, die hier zur Verhandlung kommen, tragen stets die Parteien die Kosten des Spafses. In einem Aufzuge von Liebhabern, die ein Mädchen umwerben, werden freilich Pfaffe und Mönch ziemlich scharf abgewiesen. In einem andern Aufzuge

von verschiedenen weltlichen und geistlichen Ständen wird dem weltlich-kriegerischen Bischof vorgeworfen, seine Inful habe eine eiserne Spitze, aber es gelingt ihm, sich mit den schweren Zeitläuften zu entschuldigen.

Die Feindschaft gegen die Juden tritt natürlich auch in den Fastnachtspielen hervor. Manchmal werden sie in ernsthaften Disputationsscenen widerlegt (1 und 106) und zum Teil auch bekehrt, doch geht es auch hier nicht ohne Spott ab; die Neophyten sind sogleich in freudiger Erwartung der Würste, die den jüdischen Schelmen versagt sind. Der rohe Spafs von den Juden und dem Schweine, der aus bildlichen Darstellungen bekannt ist, wird im Spiele vom Herzog von Burgund anschaulich vorgeführt, die schmutzigste Scene in der ganzen Sammlung.

Nur in einem einzigen Falle erhebt sich die Satire zu einer Betrachtung der allgemeinen politischen Lage: in „des Turken Vasnachtspiel“. Der Grofstürke hat gehört, in welch verkommenem Zustande sich die Christenheit befindet, wie Bürger und Bauer unter der Strafsenräuberei leiden müssen, wie Hoffart, Wucher, Simonie, Bestechlichkeit in der Rechtspflege um sich gegriffen haben. Er kommt mit nürnbergischem Geleite ins Reich, um diese Not abzustellen. Die Boten des Papstes, des Kaisers und der Kurfürsten, die ihn mit Grobheiten und Drohungen zurückweisen wollen, müssen sich von den Räten des Sultans scharfe Wahrheiten sagen lassen, zudem erklären die Bürger von Nürnberg, dafs sie trotz Kaiser, Fürsten und Herrn das freie Geleit unverbrüchlich halten wollen; wer sich an den Sultan getraut, „mufs eine saure Suppe mit uns essen“. Dafür dankt ihnen dann der Sultan und versichert sie eines ehrenvollen Empfanges, wenn sie einmal in sein Land kommen sollten. Das Stück ist interessant als der einzige Versuch, innerhalb des Rahmens des Fastnachtspiels etwas wie eine politische Satire in gröfserem Stile zu wagen und dies wurde offenbar schon von den Zeitgenossen gewürdigt; kein anderes dieser Stücke ist so häufig abgeschrieben worden.[1] Freilich kann die Einkleidung nicht als sehr glücklich

1) Aufser den bei Keller zu No. 39 erwähnten Abschriften hat sich ein Bruchstück in Augsburg erhalten (abgedr. Germania I, S. 168), dessen

bezeichnet werden und es fehlt auch hier nicht an Trivialitäten und Unflätereien.

Aus der bunten Masse der Nürnberger Fastnachtspiele treten nur wenige dichterische Persönlichkeiten deutlich erkennbar hervor. Die späteren haben stets mit dem Gut ihrer Vorgänger frei geschaltet, bei der steten Wiederkehr derselben komischen Motive sind wörtliche Wiederholungen sehr häufig; öfters steht ein späteres Stück zu einem früheren in dem Verhältnis einer umarbeitenden Redaktion. Blofs zwei Namen von Fastnachtspiel-Dichtern sind uns überliefert: Hans Rosenplüt und Hans Folz. Hans Rosenplüt, der Nürnberger Rotschmied und Büchsenmeister, ist in der Dichtkunst um die Mitte des 15. Jahrhunderts ein ebenso treuer Vertreter alles dessen, was seine Mitbürger bewegte, wie hundert Jahre später Hans Sachs.[1] Allerdings ist nur bei einem Fastnachtsspiele, des Königs von Engelland Hochzeit (No. 100), seine Urheberschaft sicher beglaubigt. Es ist das gerade eines der weniger bedeutenden und charakteristischen; acht Ausrufer oder Herolde treten auf und verkünden, was für herrliche Preise bei dem grofsen Feste an die besten Ritter verteilt werden sollen, für den schlechtesten ist ein Esel mit silbernen Schellen bestimmt. Das Spiel mufs offenbar in die Zeit zwischen 1430 und 1440 gehören, denn mit dem Herzog Schwidrial von Reufsen (S. 766, 21) kann kein anderer gemeint sein als der Grofsfürst Swidrigiello von Litthauen, der gerade in dem angegebenen Zeitraume die Aufmerksamkeit Westeuropas auf sich lenkte. Was die Überlieferung dem Rosenplüt sonst noch zuschreibt, dürfen wir nicht ohne weiteres auf Treu und Glauben hinnehmen, doch hat er ohne Zweifel als stets bereiter Gelegenheitsdichter oft genug die Fastnachtsfreuden seiner Landsleute verherrlicht. Namentlich wird man ihm manche von den Stücken zuschreiben dürfen, die am Schlufs in eine Priamel auslaufen, denn in dieser Dichtart war er Meister, und wenn man erwägt, wie

Herkunft indes der Herausgeber nicht richtig erkannt hat; er bezieht es irrtümlich auf die Anwesenheit eines Türken beim Augsburger Reichstag 1473. Keller hätte aus diesem Bruchstücke die verderbte Lesart V. 1 und 2 berichtigen können.

1) Vgl. Roethe i. d. allgemeinen deutschen Biographie s. v.

verächtlich er sich anderwärts über die entarteten Ritter und wie stolz über das Bürgertum seiner Vaterstadt äufsert, so ist man auch gerne geneigt, ihm die ritterfeindlichen Aufzüge und vor allem das Fastnachtsspiel vom Türken zuzuschreiben.

Etwas mehr wissen wir über den Meistersänger Hans Folz, der in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts als Fastnachtsspieldichter hervortrat; sieben Stücke sind handschriftlich oder in Drucken mit seinem Namen überliefert. Davon bewegen sich fünf durchaus im gewöhnlichen Tone der unflätigen Posse: eine bäuerliche Brautwerbung, eine Gerichtsscene, drei Aufzüge von Liebesnarren; in einem dieser Aufzüge wird die Schar von dem Hofnarren des Bischofs (von Bamberg?) eingeführt. Auch eine Arztscene wird mit grofser Wahrscheinlichkeit für Folz in Anspruch genommen, sie stimmt zum Teil wörtlich mit einem Folzschen Spruchgedicht überein.[1] Im Spiel von Salomo und Markolf hat er eine Prosabearbeitung des weitverbreiteten Stoffes benutzt.

Eine ganz eigenartige Stellung beansprucht Folz in dem Spiel vom Alten und Neuen Testament,[2] einer Disputation zwischen Doktor und Rabbi in durchaus ernstem Tone. Der Doktor hält dem Rabbi allerlei Wunderlichkeiten des jüdischen Aberglaubens vor: von den zwei Thränen, die Gott jeden Tag über das Unglück seines Volkes vergiefsen soll, von Adams erstem Weibe Lillis; kurz wir treffen hier auf die Neigung zu gelehrter Kuriositätenkrämerei, eine Tendenz der bürgerlichen Poesie des späteren Mittelalters, die sich hauptsächlich im Meistergesang breit macht. Im Fastnachtsspiele finden wir sonst kaum noch Spuren davon. Einmal ist allerdings die mittelalterliche Gelehrsamkeit launig verwendet: die Meister der sieben freien Künste, Aristoteles als Vertreter der Logik, Euklid als Vertreter der Mathematik, Cicero als Vertreter der Rhetorik u. s. w. belehren einen Jüngling, wie er im Frauendienste ihre Wissenschaften verwerten könne. Freilich, ohne Schmutz geht es auch hier nicht ab; im ganzen herrscht aber doch der Ton einer

1) Vgl. Lier S. 30.

2) No. 1. Die Quellen zu diesem Fastnachtsspiele vermutlich in der Handschrift X, bei Keller S. 1450 f.

launigen Pedanterie, wie er später den Hans Sachs so gut kleidete.

Sprache und Verskunst der Nürnberger Fastnachtspiele sind bis jetzt noch nicht eingehend genug untersucht worden, um Anhaltspunkte für die Bestimmung der Entstehungszeit und der Verfasser zu gewähren. Doch hat man schon mit Recht den verwilderten Versbau Rosenplüts als charakteristisch gegenüber dem regelmäfsigeren Flufs der Folzschen Verse hervorgehoben.[1] Die gröfste Sorglosigkeit in Bezug auf Länge und Kürze der Verszeilen herrscht jedoch in den von Schnorr herausgegebenen Fastnachtspielen aus den Jahren 1461—1468, also aus der Zeit zwischen Rosenplüt und Folz; hier finden sich Reimpaare, wie z. B. das folgende (3, 159 f.):

Aber fraw Venus, die do hot gewalt vber mynn vnd lieb
Der selben ich grosses lob gib.

Neben dem regelmäfsigeren Versbau zeichnet sich Folz noch dadurch aus, dafs er mitunter das Kunstmittel der Reimbrechung anwendet, die sonst in den Fastnachtspielen sehr selten vorkommt.[2]

Die Nürnberger Fastnachtspiele haben sich weit über das südliche Deutschland verbreitet. In einer Handschrift, die aus Augsburg stammt, finden sich vierzehn Fastnachtspiele nach Nürnberger Art, darunter vier, die ohne Zweifel aus Nürnberg stammen, aus denen jedoch der Augsburger Abschreiber die lokalen Anspielungen getilgt hat.[3] Eine andere Handschrift,[4] die zehn Stücke umfafst, ist wahrscheinlich in Passau entstanden; sie enthält u. a. das Rosenplütsche Spiel und das Spiel vom Türken. Von dem Zusammenhang der Nürnberger und der Sterzinger Spiele wird später noch die Rede sein.

1) Vgl. Wackernagel, Zeitschr. f. deutsches Altertum 8, 508.

2) Eine Aufzählung bei Haneis, Programm des Realgymnasiums in Baden bei Wien 1874 S. 18.

3) Eine Beschreibung dieser Handschrift (K) bei Keller S. 1368, 1372. Es handelt sich hier um die Stücke 39, 41, 42 und 89. In 39 wird der Bürgermeister nicht wie in M als der von Nürnberg bezeichnet, in 89 fehlt die Anspielung auf den schönen Brunnen. Dagegen ist in 42 der Bischof von Bamberg beibehalten, ohne Zweifel des Reimes wegen.

4) Beschrieben im Anzeiger für die Kunde der deutschen Vorzeit 1859 No. 9 ff.

Dagegen haben sich aus dem späteren Mittelalter nur wenige Werke der Fastnachtspieldichtung erhalten, von denen wir mit Bestimmtheit sagen könnten, dafs sie aufserhalb Nürnbergs entstanden sind. Augsburgischen Ursprung dürfen wir für zwei Fastnachtspiele annehmen, die in der Handschrift A zusammen mit dem Spiel vom heiligen Georg überliefert sind.[1] Das eine behandelt die alte Geschichte vom verliebten Aristoteles; das andere behandelt gleichfalls eine Situation, die wir schon aus den Nürnberger Spielen kennen: die Überreichung eines verfänglichen Geschenks am Hofe des Königs Artus. Diesmal ist es ein Trinkhorn, aus dem nur der Gemahl eines treuen Weibes trinken kann, ohne den Wein zu verschütten. Beide Male ist ein Tanz mit dem Spiel verbunden; doch ist Einleitung und Schlufs etwas von der Nürnberger Manier abweichend. Aufserdem ist zu bemerken, dafs die Wolfenbütteler Handschrift[2] neben einer grofsen Anzahl von unzweifelhaft Nürnbergischen Spielen doch auch drei Spiele enthält, bei denen der Nürnbergische Ursprung zweifelhaft erscheinen mufs; jedenfalls sind sie nicht in der typischen Weise des Nürnberger Fastnachtspiels zur Darstellung gekommen. Es sind dies die Spiele von Neidhard (53), von den drei bösen Weibern (56) und vom ritterlichen Ehepaar und der Kupplerin (57).

Das grofse Neidhardspiel ist das umfangreichste komische Drama, das wir aus dem Mittelalter besitzen; es umfafst etwa 2100 Verse und behandelt in aller Ausführlichkeit die Streiche des bauernfeindlichen Ritters, die in dem oben S. 418 erwähnten kleinen Neidhardspiel sehr kurz und summarisch abgemacht werden. Zu Anfang wird dargestellt, wie Neidhard im Grünen das erste Veilchen findet, es mit seinem Hut bedeckt und die Herzogin herbeiruft, um es ihr zu zeigen, wie dann der Bauer Engelmeir ein Denkmal eigner Art an der Stelle des Veilchens hinterläfst, zum grofsen Erstaunen Neidhards, der mit der Herzogin und ihren Hofdamen herbeikommt und den Hut aufhebt. Dann beginnt eine Reihe von Abenteuern, in denen Neidhard mit den Rittern die Bauern höhnt und mifshandelt.

1) vgl. Keller, Nachträge S. 324 ff.

2) G, vgl. Keller S. 1344.

Sie überfallen die Bauern, nehmen zwölfe von ihnen gefangen, schneiden jedem ein Bein ab und binden ihnen dafür Stelzfüfse an; ein anderes Mal nehmen sie zwei gefangen und hängen sie auf, was gewifs auf der Bühne mit allerlei burlesken Zuthaten vorgeführt wurde. Harmloser ist es schon, wenn Neidhard den schlafenden Bauern Mönchskutten anzieht und sie dann selber im Mönchshabit als Confratres begrüfst. Aber kaum haben die Bauern vor Neidhard einen Augenblick Ruhe, da kommen Satanas und Lucifer aus der Hölle und beraten, wie sie die Bauern züchtigen könnten, die zu wohlhabend und üppig geworden wären. Sie stiften Zwietracht unter ihnen; als die Bauern einen Tanz aufführen nach der neuen Hofsitte, wobei man auf den Zehen gehen mufs,[1] entsteht eine grofse Rauferei mit Messerstichen. Schliefslich ist der Bauernfeind noch unerkannt Zeuge, wie die Bauern auf eine Säule loshauen, um zu zeigen, wie sie es mit Neidhard machen wollen, wenn sie ihn einmal in ihre Gewalt bekommen.

Die beiden andern Stücke sind gegen die alten Weiber gerichtet, die mit dem Teufel im Bunde den ehelichen Frieden stören und den Pfaffen Kuppeldienste verrichten. Aber selbst ihre Bundesgenossen in der Hölle haben Angst vor ihnen; das Spiel Nr. 56 führt uns eine grofsmächtige Prügelei vor zwischen den Teufeln und den drei bösen Weibern Harlire, Weinzange und Glattenkling; sie schlagen die Teufel in die Flucht und ziehen schliefslich tanzend und frohlockend ins Wirtshaus, um beim Wein ihren Sieg zu feiern. Als ein gemeinsames Merkmal dieser Spiele ist hervorzuheben, dafs in ihnen nicht ein Ausschreier, sondern eine der auftretenden Personen das Nachwort spricht. Auch das ist eine bemerkenswerte Eigentümlichkeit, dafs die Höllengeister hier ins Fastnachtspiel eingreifen. Sonst ist das blofs noch im kleinen Neidhardspiel der Fall, das sich im übrigen in den herkömmlichen Formen des Nürn-

1) Der Tanz ist also auch in diesem Stück vertreten. Vielleicht handelt es sich hier um den Neidhardstanz, von dem in der Litteratur des ausgehenden Mittelalters öfters die Rede ist; der Prediger Gottschalk Helen tadelt die Leute, die sich lieber Neidhardstänze an die Wand malen lassen, als Scenen aus der heiligen Geschichte. Vgl. A. Schultz, Deutsches Leben etc. S. 103, 311.

berger Fastnachtspiels bewegt. Wir haben es wohl als eine Umarbeitung des grofsen Spiels zu betrachten, bei welcher die Tänze und die Kampfscenen den Hauptanziehungspunkt bilden sollten.

Dafs in anderen Städten die Fastnachtspiele nicht immer nach der Nürnberger Art insceniert wurden, läfst sich noch deutlich erkennen.[1] Eine Notiz aus Frankfurt beweist, dafs dort 1455 Fastnachtspiele auf einem festen Gerüst unter freiem Himmel aufgeführt wurden.[2] In Eger bekamen 1449 die Schreiber ein Trinkgeld für ein Spiel, das sie vor dem Rathause aufführten. Die Zimmernsche Chronik berichtet, wie einmal der Herr Werner von Zimmern auf dem Marktplatz von Möskirch bei der Darstellung des Fastnachtspieles von der Verjüngung eines alten Mannes zugegen war.[3] Mitunter verband man auch die Fastnachtspiele mit den althergebrachten Umzügen auf Wagen. Niederländische Beispiele für diesen Gebrauch haben wir schon kennen gelernt; wenn 1475 die Tuchmachergesellen in Eger vom Rat für ihr ‚spyl und scheff am aschermittwoch‘ belohnt wurden, so handelt es sich hier offenbar um ein Spiel, das auf einem fahrbaren Gerüste in Gestalt eines Schiffes dargestellt wurde.[4] In Nürnberg waren solche Umzüge gleichfalls gebräuchlich, doch hatten die Gruppen, die sich dort zur Fastnachtszeit auf Schlitten durch die Strafsen bewegten, keinen eigentlich dramatischen Charakter, auch scheint es, dafs diese Gruppen gewöhnlich nicht aus lebenden Menschen, sondern aus künstlich angefertigten Figuren bestanden; 1507 war es ein Basilisk, 1508 ein Riese, der zwei kleine Figuren in der Hand hielt, 1516 ein Teufel, der alte Weiber frafs.[5]

---

1) Über das Luzerner Spiel Nr. 107 vgl. Bd. II.

2) Vgl. E. Mentzel a. a. O. S. 3.

3) Vgl. Zimmernsche Chronik in d. Ausg. d. Stuttgarter litt. Vereins 91, 461. Durch das Todesjahr des Herrn Werner (1483) ist ein terminus ad quem für diese Aufführung gegeben.

4) Jahn, Zeitschrift für deutsche Kulturgeschichte N. F. 3, 187; vgl. Simrock, Handbuch der deutschen Mythologie § 110.

5) Abbildungen von solchen Gruppen waren auf der Wiener Theaterausstellung 1892 zu sehen; vgl. den Fachkatalog der Abteilung für deutsches Drama Nr. 56—65.

Aus keiner andern Stadt besitzen wir jedoch so ausführliche Berichte über die dramatischen Fastnachtsumzüge, wie aus der reichen und mächtigen Hansestadt Lübeck. Hier wurden die Aufführungen von der Patriziergesellschaft der Zirkelbrüder veranstaltet.[1] Die Schaffner der Gesellschaft betrauten alljährlich vier Personen mit der Sorge für das Fastnachtspiel; zwei hatten die Aufführung zu leiten, zwei hatten den Text zu beschaffen; für dies letztere Amt wurden öfters auch Nichtmitglieder der Gesellschaft herangezogen. 1499 wurden die zwölf jüngsten Brüder zur Mitwirkung an den Aufführungen verpflichtet; sie mufsten mit den zugewiesenen Rollen und Reimen zufrieden sein. Der vorletzte Sonntag im Fasching war Termin für die Ablieferung der Rollen; die Aufführung fand höchstwahrscheinlich am Fastnachtsdienstag statt. Zur Aufführung dienten die ‚hovede‘ und die ‚borch‘, das heifst Zugtiere und ein auf Rädern stehendes Gerüst, das in den Strafsen herumgefahren wurde. Im Jahre 1458 fiel das Gerüst auf der Strafse um, die darauf befindlichen 16 Frauen und 8 Männer blieben indes unverletzt. Was die Frauen auf dem Gerüst zu thun hatten, ob sie etwa bei den Spielen mitwirkten, ist nicht ersichtlich.

Über die aufgeführten Stücke sind wir sehr mangelhaft unterrichtet. Unsere Kenntnis beruht im wesentlichen auf einem Verzeichnis von Fastnachtsdichtern und Fastnachtsspielen, das sich im Administrationsbuch der Zirkelgesellschaft erhalten hat und von 1430 bis 1515 reicht; aus früherer Zeit liegen keine Titel vor. Doch findet sich in den erhaltenen 73 Eintragungen sehr wenig, was uns an das Nürnberger Repertoire erinnerte, blofs das Urteil Salomons 1434, Paris von Troja und die drei Göttinnen 1455; aufserdem begegnet uns zweimal, 1462 und 1470, die Gestalt des alten Weibes, das den Teufel siegreich bekämpft, und bei dem Spiel von der ehrlichen Frau, die viel Anfechtung auszustehen hatte und doch standhaft blieb, werden wir daran erinnert, dafs auch in zwei Stücken der Kellerschen

1) Vgl. die Mitteilungen von Wehrmann und Walther im Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung 6, 1 ff.

Sammlung die Ehefrauen sich durch die Lockungen der Kuppelweiber nicht verführen lassen. Eine äufserliche Ähnlichkeit, die nicht viel besagen will, ist es, dafs, wie aus einer Bestimmung von 1499 hervorgeht, sich bei den Stücken eine Vorrede und eine Achterrede (Nachrede) befand. Und vor allen Dingen werden wir nirgends an die charakteristische Grund- und Hauptform des Nürnberger Fastnachtsspieles, den Aufzug, erinnert, der ja auch zu der Lübecker Art der Inscenierung nicht so gut pafste. Bei der grofsen Mehrzahl der Lübecker Spiele ergiebt es sich schon aus dem Titel, dafs Dramen mit wirklicher Handlung und Verwickelung vorgeführt wurden. Sodann finden wir in dem ganzen Verzeichnis nicht die leiseste Verletzung des Anstandes, während gar manche Nürnberger Stücke ihren obscönen Charakter schon im Titel zur Schau tragen; die Patrizier, die sich vor dem Volk zeigten, waren offenbar mehr auf ihre Würde bedacht, als die Nürnberger Handwerksgesellen. Bei etwa 25 Stücken können wir noch deutlich erkennen, dafs sie aus der Geschichte oder Sage entlehnt waren; wir finden da Begebenheiten aus den Sagen von Jason und dem goldenen Vliefs, von Alexander dem Grofsen, von Kaiser Karl, vom König Artus. In fünf Stücken wird die Freundestreue verherrlicht. Es fehlt da nicht die berühmte Freundschaftssage von Amicus und Amelius, auch der Crane des Hildesheimschen Dichters Berthold von Holle wurde dramatisiert. Sehr merkwürdig ist es, dafs in der Stadt des Reineke de Vos, wie es scheint, auch die Tiersage dramatisch dargestellt wurde: 1447 wie der Löwe vom Throne gestofsen ward, 1452 wie sie dem Wolf ein Weib geben wollten. Auch unter den spärlichen Titeln aus der Schwanklitteratur begegnet uns nichts Frivoles. 1477 spielte man die Geschichte von einem Kaiser, der seine Frau durch einen Ritter auf die Probe stellen läfst. Die Kaiserin gewährt dem Ritter ein Stelldichein im Dunkeln, aber nur um ihn zu prügeln; an Stelle des Ritters kommt aber der Kaiser, der nun die verdiente Strafe erhält. Das Thema vom Kampf um die Herrschaft im Hause ist gleichfalls vertreten. 1436 wurde die Geschichte von der Eselsbrücke dargestellt, in welcher den Männern der erbauliche Rat erteilt wird, den Frauen mit Prügeln entgegenzu-

treten.[1] Merkwürdig ist es, wie im Laufe der Zeit das Element der lehrhaften Allegorie in dem Titelverzeichnis immer mehr hervortritt; wir werden auf diese Titel bei der Betrachtung der Moralitäten zurückkommen müssen.

In Frankreich hat das komische Drama in dieser Zeit eine so reiche und mannigfaltige Ausbildung erfahren, wie nirgends anderwärts. Wir sehen durch alle Landschaften und durch alle Schichten der Bevölkerung eine frische, blühende Schaffenslust und Schaulust verbreitet, die noch weit ins 16. Jahrhundert hinein vorhielt, in eine Zeit, in welcher auf andern Gebieten völlig neue Geschmacksrichtungen sich entwickelt hatten. Du Vordier meinte im Jahre 1585, es sei gar nicht zu sagen, wie viele Farcen schon verfafst und gedruckt worden wären, so grofs sei ihre Zahl, denn früher hätte sich jeder mit der Farcendichtung abgegeben.[2]

Aus allem diesem Reichtum können wir jetzt nur noch einen verschwindend kleinen Bruchteil, 150 Stücke, zusammenbringen.[3] Von Sammelhandschriften ist nur eine einzige auf uns gekommen, die Lavallièresche, die etwa aus der Mitte des 16. Jahrhunderts stammt und neben anderen Bestandteilen auch 45 Stücke umfafst, die man zur Gattung des komischen Dramas rechnen kann; die lokalen Anspielungen in diesen Stücken weisen uns auf Rouen als auf den Entstehungsort. Von gedruckten Sammlungen sind bis jetzt nur zwei bekannt geworden. Die eine, 1612 in Paris bei Rousset erschienen, umfafst sieben Farcen, die andere (Lyon 1619) enthält neun Nummern, wovon sechs in die Gattung des komischen Dramas gehören.

1) Walther in seinen aufschlufsreichen Erläuterungen zu dem Verzeichnis hat schon auf den Zusammenhang mit Boccaccio Decam. IX, 9 hingewiesen. Ebenda VII, 7 ein frivoles Gegenstück zur Geschichte von der Frau des Kaisers.

2) Vgl. Petit, La comédie S. 57. Ebenda S. 51 ff. über das Wort Farce, das als Bezeichnung eines komischen Dramas vor dem 15. Jahrhundert nicht nachgewiesen werden kann; siehe auch Ducange s. v. farsa.

3) Petit in seinem Répertoire zählt 148 auf (No. 66—213), seitdem sind noch zwei in einer Ashburnham-Handschrift zum Vorschein gekommen. Vgl. Codici Ashburnhamiani 1, 63 f.

Über den Einzeldrucken, die in der Blütezeit der Gattung wie Pilze aus der Erde schossen, hat ein eigentümliches Mifsgeschick gewaltet. Fast alles, was wir davon übrig haben, ist in einem Mischband vereinigt, der etwa 1550 aus Einzeldrucken, wie sie gerade damals neu erschienen waren, zusammengefügt wurde.[1] Wie bei vielen Mysterienhandschriften, so ist auch bei diesen Drucken das Format ein schmales Folio. Soweit sie datiert sind, stammen sie aus den Jahren 1542 bis 1548; eine beträchtliche Anzahl ist aus der Druckerei von Chaussard in Lyon hervorgegangen, und wiewohl in den Stücken, die hier zu einem Bande vereinigt sind, der lokale Charakter nicht so deutlich hervortritt, wie in der Lavallièreschen Sammelhandschrift, so sind wir doch zu der Annahme berechtigt, dafs sie zu einem grofsen Teile auch in Lyon gedichtet und aufgeführt worden sind. Die 64 Stücke dieses Mischbandes sind sämtlich Unica. In das Gebiet des komischen Dramas gehören 51, davon sind sechs[2] noch durch anderweitige Drucke oder Handschriften überliefert. Also 45 im Druck erschienene Farcen, fast ein Drittel unseres gesamten Vorrats, wäre ohne den Mischband rettungslos verloren. Wir können daraus schliefsen, wie viele trotz der buchhändlerischen Verbreitung verloren gegangen sein mögen; es giebt wohl kaum einen andern Litteraturzweig, bei dem sich die Drucklegung so wenig als ein Schutzmittel gegen den Untergang bewährt hätte. Aus dem provenzalischen Sprachgebiete hat sich keine einzige Farce erhalten, obwohl auch hier zahlreiche Aufführungsberichte vorliegen.[3]

Die überlieferten komischen Dramen gehören also in der Gestalt, wie sie uns jetzt vorliegen, zum weitaus gröfsten Teile in das 16. Jahrhundert. Nur bei einem verschwindend kleinen Bruchteile können wir die Überlieferung noch bis ins Mittelalter zurückverfolgen, in welchem die Gattung, wie wir aus zahlreichen zeitgenössischen Anspielungen wissen, bereits ungemein reich entwickelt war. Wenn wir als Grenzscheide den

1) Zur Bibliographie dieser Sammlungen und der in unserm Jahrhundert veranstalteten Neudrucke vgl. Petit, Répertoire S. 3 ff.

2) Und zwar No. 86, 95, 100, 139, 147, 203.

3) In der S. 387 erwähnten Farce (Lyon 1595) spricht der Arbeiter und seine Frau savoyardisch, der Geistliche ein schlechtes Französisch.

Regierungsantritt Franz I. (1515) annehmen, so können wir, soweit ich augenblicklich den Stand der Sache zu übersehen vermag, von 22 erhaltenen Stücken[1] auf Grund unzweifelhafter äufserer Kennzeichen behaupten, dafs sie vor, von 25 andern, dafs sie nach dieser Zeit entstanden sind oder wenigstens, dafs sie nach dieser Zeit in ihre gegenwärtige Form gebracht wurden. Denn in den Fällen, wo uns Anspielungen auf Zeitereignisse den Anhaltspunkt für die spätere Entstehung gewähren, müssen wir immer mit der Möglichkeit rechnen, dafs es sich um aktuelle Zuthaten zu einem älteren Stücke handelt. In manchen Fällen wiederum ist es unverkennbar, dafs wir es nicht blofs mit gelegentlichen Anspielungen zu thun haben, sondern dafs die politischen Ereignisse der späteren Epoche den Anlafs für die Entstehung eines Stückes darboten. Diese Stücke beziehen sich meist auf die grofsen religiösen Kämpfe der Zeit.[2]

Wir können indes in die Betrachtung des mittelalterlichen komischen Dramas noch eine Reihe von Stücken verweben, welche auf Motiven beruhen, die schon in früherer Zeit nachweisbar sind. Hier gewährt uns auch die auswärtige Litteratur manche Anhaltspunkte, neben den oben erwähnten niederländischen Stücken vor allem die Farcen des piemontesischen Dichters Alione, die um das Jahr 1500 nach französischen Vorbildern

1) Bei No. 79, 103, 132, 151, 169, 210, 212 und den zwei Ashburnhamfarcen ergiebt sich dies aus der handschriftlichen Überlieferung, bei 161 aufserdem aus dem Datum des ersten Drucks. Die ersten Drucke von 143, 154, 157, 200 sind undatiert; doch stammen die von 143 und 200 nach Petit noch aus unserm Zeitraume; 154 und 157 glaubte ich hier erwähnen zu dürfen, weil die Drucker Bonfons und Eustace nach Hains Repertorium No. 794 und 15746 bereits im 15. Jahrhundert thätig waren. Bei 162, 177, 180 und 207 ergiebt sich die Zugehörigkeit zu unserem Zeitraum unzweifelhaft aus der Persönlichkeit der Verfasser oder aus den Umständen, unter denen die Stücke entstanden, bei 109, 135 und 153 aus den politischen Anspielungen. Über No. 110 s. u. S. 452.

2) Bei No. 71, 120, 130, 165, 181, 192, 193 hatte ich den Eindruck, dafs die Anspielungen vielleicht auf Interpolation beruhen könnten; ebenso enthalten No. 78 und 206 Anspielungen, die bei Petit nicht verzeichnet sind. No. 74, 76, 84, 128, 144, 195, 196, 201, 213 beruhen unverkennbar, No. 166 höchst wahrscheinlich auf dem Boden der späteren Zeitereignisse. Bei No. 68, 90, 102, 131, 164, 170 ergiebt sich die spätere Entstehung aus der Persönlichkeit der Verfasser.

verfafst sind. Drei darunter zeigen eine enge Verwandtschaft mit französischen Farcen, die uns jetzt nur noch in Texten des 16. Jahrhunderts vorliegen, und auch abgesehen davon zeigt sich bei Alione manche Übereinstimmung mit komischen Motiven der späteren französischen Farcenlitteratur,[1] die, wie wir sonach annehmen dürfen, schon in früherer Zeit traditionell waren. In derselben Weise können wir die Einführung einiger komischer Motive mit Hilfe der urkundlichen Überlieferung zurückdatieren; so z. B., wenn wir aus Gerichtsakten erfahren, dafs man 1447 in Dijon in einer Farce darstellte, wie ein Wirt geprellt wurde. Wenn wir dagegen ein komisches Motiv erst in Farcen des 16. Jahrhunderts nachweisen können, so ist damit noch nicht bewiesen, dafs es erst damals aufkam. Allerdings wird sich späterhin zeigen, dafs bei einigen Farcen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Vermutung eines Zusammenhangs mit der italienischen Schauspielkunst naheliegt, deren Einflufs sich damals über Europa zu verbreiten begann, im allgemeinen kann jedoch behauptet werden, dafs in der Zeit von etwa 1400 bis 1600 ein wechselndes Aufkommen neuer und Verschwinden alter Motive nicht erkennbar ist — abgesehen natürlich von politischen und religiösen — und dafs der ganze Vorrat von komischen Dramen aus diesem langen Zeitraume als eine ungegliederte Masse vor den Augen des litterarischen Betrachters daliegt. Daher darf ich wohl im folgenden die undatierbaren Stücke mit in die Betrachtung der Zeit hineinziehen, da die mittelalterlichen Formen auf der Bühne unumschränkt herrschten; im folgenden Bande, wo der Kampf und Sieg neuer Formen darzustellen sein wird, mag es genügen, auf die Früchte hinzudeuten, die nachweislich oder höchst wahrscheinlich als Spätlinge an dem alten Baume hervorwuchsen.

Wenn wir nun diese Denkmäler betrachten und zugleich die Nachrichten ins Auge fassen, die uns von Aufführungen komischer Dramen im mittelalterlichen Frankreich überliefert sind, so tritt uns ein unendlich wechselvolles Bild entgegen. Studenten, Bürger, Geistliche, Rechtsgelehrte, Handwerker,

1) Vgl. Cotronei, Le farse di G. G. Alione, Reggio Calabria 1889.

fahrendes Volk erscheinen bei der Anfertigung und Aufführung dieser lustigen Kleinigkeiten beteiligt. Es offenbart sich eine Fülle von Lebenslust und Spottsucht; Ereignisse der hohen Politik und Stadtklatsch, mifsliebige Mafsregeln der Staatsbeamten und kleine Wunderlichkeiten der guten Freunde, Übergriffe der römischen Kurie und extravagante neue Moden in Damenhüten: das alles ziehen die Farcendichter in ihren Bereich. Schon hier zeigt sich eine Eigenschaft vollkommen ausgebildet, die die Franzosen noch heute zu den ersten Lustspieldichtern der Welt macht: die bewunderungswürdige Fähigkeit, in dem Getriebe und den Kämpfen des Tages das Lächerliche scharf und sicher aufzuspüren und anschaulich zu verkörpern. Die Forderung Hamlets, dafs die Bühne der Spiegel und die abgekürzte Chronik der Zeit sein soll, ist in der altfranzösischen Farce erfüllt. Und nicht zum kleinsten Teile erklärt sich dies aus der naiven Anspruchslosigkeit der Dichter, die an nichts anderes dachten als daran, sich und ihre guten Freunde zu belustigen,[1] die das Vorhandene benutzten und umarbeiteten und nichts dagegen hatten, wenn andere mit ihrem Gute ebenso verfuhren. Nichts hat ihnen ferner gelegen, als dafs es Leute geben könnte, die noch nach Jahrhunderten sich über ihre Stücke, die darin enthaltenen Anspielungen und die Filiation der komischen Motive den Kopf zerbrächen; sie waren vollauf zufrieden, wenn sie das Gelächter einer fröhlichen Gesellschaft erregt hatten oder gar, wenn es ihnen gelungen war, einem, den sie nicht leiden konnten, einen Hieb zu versetzen, ohne dafs dieser ihnen beizukommen vermochte. Denn dafs die Getroffenen böse wurden und sich beschwerten, kam oft genug vor. Von den Nachrichten über Aufführungen, die bis auf unsere Zeit gelangt sind, stammt ein beträchtlicher Teil aus amtlichen Aktenstücken und Protokollen, die man auf Grund derartiger Beschwerden aufnahm. Die Behandlung solcher Fälle hing natürlich sehr davon ab, ob die Behörden Spafs verstanden. Wenn zum Beispiel, wie dies 1506 in Paris der Fall war, nachgewiesen werden konnte, dafs der Lieutenant criminel

1) Petit, Les comédiens S. 363; vgl. auch Petit, Comédie et mœurs etc. S. 361.

einer Anstofs erregenden Aufführung selber beigewohnt und mitgelacht hatte,[1] so war das nicht eben geeignet, der Untersuchung grofsen Nachdruck zu verleihen. Aber auch wenn ein „schneidiger“ Beamter die Sache in die Hand nahm, gelang es nicht immer, die Missethäter dingfest zu machen. Ein köstliches Beispiel von solchen Prozefsakten hat sich in Dijon erhalten, wo im Jahre 1447 ein paar Schuster, ein Weber und ein Schreiber beschuldigt wurden, sie hätten eine Farce mit boshaften Anspielungen gegen den König und den Dauphin aufgeführt. Keiner von den Schauspielern will etwas Böses gedacht haben, keiner vermag sich einer verfänglichen Stelle zu erinnern, keiner weifs, wer das Stück verfafst hat. Das Aktenmaterial ist zwar nicht ganz vollständig, aber es sieht so aus, als ob der Prozefs im Sande verlaufen wäre.[2] So leichten Kaufes kamen die armen Teufel freilich nicht immer weg, namentlich unter der Regierung Franz I. mufsten sie für ihre unbesonnenen Streiche schwer büfsen.

Die Farce war in Frankreich nicht blofs auf die Fastnachtszeit beschränkt. Wir können noch verfolgen, wie sich die Aufführungen durch das ganze Jahr hindurchzogen; bei jedem Feste, das die städtischen Gemeinwesen oder einzelne Korporationen feierten, waren die Farcendichter bereit, das ihrige zur Unterhaltung beizutragen. Dafs man mitunter in die grofsen Mysterien Farcen einschob, haben wir schon früher gesehen; auch hören wir wiederholt von Farcenaufführungen bei Hochzeiten.[3]

---

1) Vgl. Romania 17, 597.

2) Vgl. Petit, Répertoire S. 330 ff.; ausführlichere Mitteilungen findet man jetzt bei Gouvenain, Le theatre à Dijon 1422—1790 (Mémoires de la commission des antiquités du département de la Côte d'Or Bd. XI, 1890 S. 268 ff.).

3) Mehrere Beispiele sind aus Metz überliefert. Dort feierte 1494 eine reiche Bürgerstochter ihre Hochzeit zwanzig Tage nach dem Tode ihres Vaters, und um die Gäste für das fehlende Tanzvergnügen zu entschädigen, führte man eine Farce auf. 1488 sah sich das Domkapitel von Rouen veranlafst, gegen die Kapläne einzuschreiten, die an öffentlichen Orten und bei Hochzeiten Farcen spielten: ‚more mimorum et histrionum‘. Vgl. Mystère de l'Incarnation S. XXXIV.

Die Art der Inscenierung war eine sehr mannigfache. Wir finden auch in Frankreich Aufführungen auf Wagen, die durch die Strafsen gefahren wurden. Das Herumziehen in Privathäusern scheint gleichfalls üblich gewesen zu sein; wir hören, dafs dies in Dijon 1489 am ersten Fastnachtsonntag geschah und dafs im Januar 1545 die jungen Juristen in Bordeaux wegen eines solchen Spiels mit den Behörden zu thun bekamen.[1] Meist aber wurde zur Darstellung einer Farce auf Plätzen oder in öffentlichen Hallen eine Bühne aufgeschlagen; beim jährlichen Fastnachtschmaus der Honoratioren von Avignon erhob sich die Bühne im Hintergrunde des Festsaals.[2]

Die Unterschiede in der Art der Vorführung hingen natürlich auch davon ab, aus welchen Kreisen die Darsteller hervorgegangen waren. Dafs die Kleriker sich an der Farcendichtung beteiligten, haben wir schon früher gesehen, die Beschwerden über ihre Farcen ziehen sich noch weiter hin bis an die Grenze unseres Zeitraums. So hören wir, dafs 1490 in Rheims beim Narrenfeste die Vikare und Chorknaben eine Farce aufführten, in der sie eine neue Mode von Damenhüten verspotteten, und als die kirchliche Behörde sich gegen diese Ausgelassenheit wendete, wurde mit heftigen dramatischen Satiren geantwortet. Auch in die Räume der Kollegien, in denen die Universitätshörer in klösterlichem Zusammensein ihren Studien oblagen, drang die allgemeine Theaterlust ein. Die Patrone der Studierenden, S. Nikolaus und S. Katharina, waren schon im 12. Jahrhundert durch Schüleraufführungen verherrlicht worden und es scheint, dafs diese Sitte aus dem Zeitalter der Kloster- und Domschulen sich hinüberrettete in die Epoche der Universitäten, in die Zeit, da Paris mit seinem Weltruf alle wissenschaftlichen Anstalten des Abendlandes überstrahlte. Wenn im Jahre 1315 eines der berühmtesten Pariser Kollegien, das von Navarra verfügte, dafs die Studenten an den Tagen der beiden Schutzpatrone keine unschicklichen Spiele veranstalten

1) Vgl. Gouvenain S. 274 und auch den Schlufs der Farce No. 23: En partant de ceste maison Disons deulx mos d'vne chanson. Die S. 413 erwähnte Aufführung in Cambrai fand auf einem Wagen statt; über ein anderes Wagenspiel vgl. Petit, Comédiens S. 133.

2) Bulletin hist. et archéol. de Vaucluse, Avignon 1881 S. 135.

sollten (nullum ludum inhonestum faciant), so könnte sich das möglicherweise auf dramatische Spiele beziehen. Die ersten sicheren Nachrichten über Aufführungen weltlicher französischer Dramen in Universitätskreisen stammen aus den Jahren 1426 und 1431, doch handelt es sich hier um Moralitäten. Aber auch das eigentliche Possenspiel mufs in seine Rechte getreten sein. 1462 verbot die Universität alle ungehörigen Äufserungen gegen Fürsten und Herren[1] und bestimmte, dafs alle Stücke vor der Aufführung einer Censur unterworfen werden sollten. 1470, am Vorabend des Dreikönigsfestes, untersagte die Artistenfakultät bei strenger Strafe das Tragen von Narrenkleidern, es sei denn, wenn es geschehe, um Farcen oder Moralitäten aufzuführen. Aufserdem hören wir immer häufiger, dafs die Studenten mit ihren schauspielerischen Leistungen aus den Mauern der Kollegien heraus an die Öffentlichkeit traten. In Montpellier bestand die Sitte, dafs die Studenten am Dreikönigstage einen Zug durch die Stadt unternahmen; sie pflegten dabei einmal unterwegs innezuhalten und eine Sotie oder Moralität zum besten zu geben. In Avignon erlangten die Universitätsaufführungen eine so grofse Berühmtheit, dafs man die Studenten auch nach auswärts berief, was durch besondere Verordnungen untersagt werden mufste.[2]

Am besten gedieh, wie es scheint, die übermütige Posse im Kreise der lustigen Narrengesellschaften, die wir im 15. und 16. Jahrhundert über ganz Frankreich verbreitet finden und deren Aufgabe es war, bei öffentlichen Festlichkeiten, vor allem in der Fastnachtszeit die allgemeine Freude zu erhöhen. Wie der Geist des Korporationswesens das ganze Mittelalter beherrschte, so hatten auch diese Gesellschaften ihre Satzungen, ihre Privilegien, ihre regelrechten Vorsteher, die unter verschiedenen Titeln, als König, Prinz, Kardinal, Abt, Mutter, ihres Amtes walteten und für sich das Recht in Anspruch

1) Ein ähnliches Verbot a. d. J. 1483 bei Bulaeus, Historia universitatis Parisiensis V, 761. Die übrigen hier in Betracht kommenden Stellen aus diesem Werke sind bei Petit, Les comédiens S. 295 ff. angegeben.

2) Vgl. Revue des langues romanes Ser. 3 Bd. 3 S. 303. Über Aufführungen in Montpellier vgl. Mémoires de la société archéologique de Montpellier, tom. VI.

nahmen, wenigstens einmal im Jahre die Narrheit zur Herrscherin zu erheben, ein Gedanke, der ja auch den althergebrachten Spielen der Kleriker in der Weihnachtszeit zu Grunde lag.[1] Von vielen dieser Gesellschaften sind uns blofs die Namen überliefert und wir können nicht immer mit voller Bestimmtheit nachweisen, dafs ihre ausgelassenen Späfse auch dramatische Form annahmen, wenn dies auch in einer Zeit, die so von theaterlustigen Dilettanten wimmelte, fast als selbstverständlich erscheinen möchte. Zumal da die Aufführung kleiner Dramen sich sehr leicht mit den scherzhaften Umzügen verbinden liefs, die einen Hauptbestandteil im Programm der lustigen Gesellschaften bildeten. In Paris hat die Gesellschaft der Enfants sans souci öfters Aufführungen von komischen Dramen veranstaltet. Nach den spärlichen Nachrichten, die wir über sie besitzen, scheint es jedoch, als ob sie einen etwas anderen Charakter gehabt hätte, als die übrigen Gesellschaften dieser Art. Es waren vermutlich Menschen ohne gesicherte Lebensstellung, die mitunter Possenspiele aufführten, um sich eine kleine Einnahme zu verschaffen.[2] Den Dichter, welchem die Enfants sans souci ihren Ruhm in erster Linie verdanken, werden wir noch näher kennen lernen.

Doch waren die Aufführungen keineswegs auf korporative Vereinigungen beschränkt; es läfst sich oft genug der Fall nachweisen, dafs ein paar Handwerksleute oder Kleinbürger aus verschiedenen Ständen sich zum Zweck der Darstellung einer Farce zusammenthaten. In Avignon war ein Schuhflicker, Jean Bellieti, als Farcendichter berühmt; im Jahre 1499 wurde er sogar vom Legaten beauftragt, eine Farce zu dichten, die im erzbischöflichen Palaste vor Caesar Borgia aufgeführt werden sollte. Als er später verarmte, wurde er aus öffentlichen Mitteln unterstützt, ‚quod in ludis et farsis honorare consuevit civitatem‘.[3] Auch in den Kreisen der berufsmäfsigen Gaukler und Lustigmacher wurde das Possenspiel gepflegt. Gewifs trugen sie kein

1) S. o. S. 391.

2) Die Farce zur Feier einer Hochzeit in Metz (s. o. S. 433) wurde von Enfants sans souci gespielt.

3) Vgl. Bulletin historique et archéologique de Vaucluse. 3me année. Avignon 1881 S. 135.

Bedenken, aus dem Repertoire der bürgerlichen Gesellschaften alles das zu übernehmen, was für ihre Zwecke brauchbar sein mochte; scheuten sich doch auch die bürgerlichen Dichter nicht, die herkömmlichen Späfse des fahrenden Volkes zu verwerten.

Eine eigentümliche Stellung in der Geschichte des Lustspiels nehmen die Basoches ein, die Genossenschaften der Advokatenschreiber, also keine Vereinigungen, die blofs dem Vergnügen dienen sollten. Über keine dieser Basoches sind wir so genau unterrichtet, wie über die Pariser ‚Basoche du Palais'. Der Lauf des Jahres brachte für ihre Mitglieder eine Reihe von regelmäfsig wiederkehrenden Festlichkeiten: einen feierlichen Schmaus zum Dreikönigsfeste, dann im Frühling die Aufrichtung eines Maienbaumes im Hofe des Justizpalastes, endlich im Juli einen Maskenzug durch die Strafsen. Wann die Basochiens zuerst dramatische Spiele veranstalteten, ist nicht nachzuweisen. Miraulmont, der Geschichtschreiber der Basoche,[1] erzählt 1584, die Basochiens hätten in früheren Zeiten einigemal im Jahre Stücke aufgeführt, in denen die Fehler der einzelnen Mitglieder und aufserdem ‚secrettes galantises des maisons particulieres' verspottet worden seien. Den ersten urkundlichen Beleg haben wir aus dem Jahre 1442, wo einige Mitglieder der Basoche bestraft wurden, weil sie ohne Erlaubnis des Parlaments gespielt hatten, und auch die weiteren Nachrichten beziehen sich fast durchweg auf Konflikte mit den Behörden. Aufserdem ist noch ein Gebrauch der Basoche zu erwähnen, der ein dramatisches Element in sich barg. Es scheint nämlich schon im Mittelalter die Sitte bestanden zu haben, dafs die Schreiber am Fastnachtsdienstag (mardi gras) eine Sitzung abhielten, in welcher sie mit der Rechtspflege ebenso ihren Spott trieben, wie dies die Chorknaben zur Weihnachtszeit mit dem Gottesdienst thaten. Sie verhandelten bei dieser Gelegenheit einen fingierten Rechtsfall von possenhafter, meist sehr derber Natur.[2] Nach Fabre soll dieser Gebrauch

1) Citiert bei Petit, Comédiens S. 987.

2) Näheres bei Fabre, Les clercs du Palais, Lyon 1875 S. 162 ff. Eine dort citierte Stelle aus dem mir nicht zugänglichen Dictionnaire von Brillon scheint dafür zu sprechen, dafs man am Fastnachtsdienstag nicht nur fingierte Rechtsfälle verhandelte, sondern auch um wirklich vorliegende

schon in einem Gedichte erwähnt werden, das dem Martial d'Auvergne (c. 1440—1508) zugeschrieben wird. Genauere Nachrichten über die ‚causes grasses' haben wir erst aus späterer Zeit; so wurde am Fastnachtsdienstag 1604 in Grenoble die Frage verhandelt, ob ein Kind, das sechs Monate nach der Eheschliefsung zur Welt gekommen sei, als legitim betrachtet werden könne. Hiernach könnte man vielleicht auf den Gedanken geraten, dafs der komische Prozefs die dramatische Urform der Basoche gewesen sei. Doch liegt es näher anzunehmen, dafs die spott- und lachlustigen Gesellen auch ohnedies auf den Gedanken gerieten, sich der bereitliegenden Form des Possenspiels zu ihrer Unterhaltung zu bedienen, wobei es ihnen natürlich naheliegen mufste, komische Ereignisse aus der juristischen Praxis zu verwerten. Die für den Dramatiker so überaus dankbare Form der Gerichtsverhandlung ist uns ja auch schon in den deutschen Fastnachtsspielen begegnet.

Es wäre ein vergebliches Bemühen, wenn wir das bunte Treiben aller dieser Leute in Rubriken bringen und jeder Klasse von Darstellern eine bestimmte Gattung von komischen Stoffen zuweisen wollten. Indessen können wir in der reichen Fülle von komischen Motiven, die uns im Farcenrepertoire entgegentreten, einige bezeichnen, die der einen oder andern Gattung von Darstellern naturgemäfs besonders naheliegen mufsten.

Eine Hauptgattung des französischen Possenspiels, die satirische Vorführung der politischen und sozialen Zustände, mufste freilich für alle Klassen von Darstellern verlockend erscheinen. In diesen satirischen Stücken herrscht eine rücksichtslose Schärfe. Es kam sogar auch vor, dafs die Farcendichter sich bis zu dem äufsersten Mafs der Kühnheit verstiegen und mifsliebige Persönlichkeiten direkt mit Namen nannten; in Genf wurden 1506 einige Schauspieler, die dies thaten, zur gerichtlichen Abbitte verurteilt. Dafs den Dichtern nicht die Freiheit des alten Athen zur Seite stand, wissen wir ja bereits, aber sie verstanden es sehr gut, sich für diesen Mangel schadlos zu halten. Bei all

komische Prozesse, die man absichtlich auf diesen Tag verschob. Es heifst dort: ‚le 6 mars 1469 le Roi de la Basoche demanda par un avocat le renvoi d'une cause grasse devant sa cour.'

ihrer sonstigen Grobkörnigkeit sind sie unerschöpflich darin, durch fein ersonnene Auskunftsmittel die Namonnennung zu umgehen; es zeigt sich in ihren Werken recht deutlich, dafs der Polizeizwang doch nicht blofs lähmend, sondern auch anregend auf die satirischen Dichter einwirkt, indem er sie zur Anspannung des Scharfsinnes und der Erfindungsgabe nötigt. Namentlich war hier den rechtskundigen Basochiens eine Aufgabe gestellt, die sie reizen mufste. Mitunter ersetzte man die Namennennung durch Wortspiele. Im Jahre 1503, als der Marschall von Rohan infolge von Zwistigkeiten mit der Königin Anna in Ungnade gefallen war, wurde in Paris in einer Farce dargestellt, wie ein Hufschmied (maréchal) eine Eselin (Anne) beschlagen will, aber von dieser mit einem Fufstritt fortgeschleudert wird. Das bequemste Auskunftsmittel bot aber die gangbare und jedermann geläufige Form der Allegorie; durch Anwendung dieser Form berühren sich die politischen Dramen aufs engste mit den allegorischen Moralitäten.

Als die ältesten politischen Farcen bezeichnet man zwei, deren Überlieferung freilich nicht über die Sammlungen des 16. Jahrhunderts zurückreicht, die aber doch die Volksmeinung in der letzten Zeit des grofsen französisch-englischen Krieges, also etwa um die Mitte des vorhergehenden Jahrhunderts, wiederspiegelt. In der einen[1] werden die Vertreter des gedrückten Volkes aufgeführt, Handwerker und Kaufmann (Métier und Marchandise), und ein Hirte als Vertreter des Landvolkes, der jedoch sich mit leichterem Mute über die Lage hinwegsetzt, als die beiden allegorischen Gestalten. Da hören wir Klagen über die schlechten Zeiten, die Verarmung, den Druck der Steuerbeamten, die alles aus der Wohnung nehmen, „sodafs nur der Platz übrig bleibt“. Vergeblich sucht die Gestalt der „Zeit“, die nun auch zur Gruppe hinzutritt, sich zu rechtfertigen. Sie führt an, es sei doch in den schweren Kriegsläuften alles viel billiger geworden, erhält aber von Marchandise zur Antwort: „wenn ich keinen Heller in der Tasche habe, was hilft es mir,

1) No. 150; ich habe sie oben nicht unter den Stücken aufgezählt, die sicher in die frühere Zeit gehören, weil hier die Entstehungszeit nur nach dem allgemeinen Grundton vermutet, nicht durch Anspielungen auf bestimmte Zeitereignisse fixiert werden kann.

wenn die Maafs Wein nur einen Heller kostet?" In ähnlicher Weise äufsern Handel und Handwerk in einem anderen Stücke (135) ihre Klagen über den Steuerdruck, den die Neugestaltung der Staatsverwaltung unter Karl VII. mit sich brachte, vor allem über die Neuordnung des Heerwesens 1448. Auch in der Bergerie de Mieux-que-devant (No. 153) klagt das Volk über Plünderung und Mifshandlung durch die Kriegsleute, aber hier eröffnet sich uns doch ein schöner Ausblick, es erscheint die Schäferin Bonne Espérance und der „Besser als Vorher", der verkündet, er sehe von weitem die gute Zeit herankommen, den Roger Bontemps, der Kränze von frischen Blumen windet. Die Gestalt des Bontemps sehen wir dann leibhaftig auftreten in einem sehr loyalen und zahmen Stücke (No. 207), das unter der Regierung von Karls Nachfolger, Ludwig XI., im Puy von Amiens 1472 gespielt wurde. Hier wird wieder die Suche nach dem ersehnten Roger Bontemps dargestellt; er erscheint, man sucht ihn dingfest zu machen, aber wir erhalten die Versicherung, dafs er unter Ludwigs Herrschaft nicht wieder verschwinden werde.[1] Ein solcher Optimismus tritt uns in den alten Farcen nicht gar häufig entgegen; in den Gens nouveaux (No. 113) — vielleicht zur Zeit des Regierungsantritts Ludwigs XI. (1461) oder Karls VIII. (1483) entstanden — erfahren wir, was von den Hoffnungen zu halten sei, denen sich das gedrückte Volk so leicht bei einem Regierungs- und Systemwechsel hingiebt. Die drei Gens nouveaux sind prächtige Gesellen, sehr von ihrem Werte überzeugt; gleich zu Anfang stellt sich jeder von ihnen in einer besonderen Strophe vor, sie wollen der Üppigkeit des Priesterstandes und den Kniffen der räuberischen Advokaten ein Ende machen, kurz die Welt von Grund aus verbessern. Monde kommt nun auch herbei, er erhält von den dreien die schönsten Versprechungen und freut sich, alle bisherige Plackerei und Schererei los zu werden. Aber die Gens nouveaux brauchen vor allen Dingen Geld, und als Monde verwundert thut, werden sie sehr unangenehm, er mufs

---

1) Eine bildliche Darstellung des Roger Bontemps ist nach einer Pariser Handschrift reproduciert bei Louandre, Les arts somptuaires. Paris 1858 Tome II Pl. 167.

herausrücken und noch gute Miene zum bösen Spiele machen. Hierauf wollen ihm die neuen Leute auch eine neue Wohnung anweisen. Sie führen ihn in eine miserable Baracke und verlangen, dafs er sich darin wohler fühle als früher. Vergebens sehnt sich Monde nach den alten Zeiten zurück.

Weit klarer und unverkennbarer waren jedoch die Anspielungen in einem Stücke von Henri Baude, das die Pariser Basoche 1486 aufführte. Hier war der junge König Karl VIII. unter dem Bilde einer reinen und klaren Quelle dargestellt, die von den Höflingen beschmutzt wird, damit sie besser im Trüben fischen können. Wenn uns auch der Text nicht erhalten ist, so ist die Aufführung doch merkwürdig wegen des Strafverfahrens, das sich daran anknüpfte. Die Höflinge fühlten sich getroffen und setzten die Verhaftung Baudes und seiner Genossen durch; aber das Verfahren nahm doch keinen schlimmen Verlauf, weil das Parlament dem Hofe die kleine Lektion wohl gönnen mochte: einer der zahlreichen Fälle, wo die Eifersucht zwischen den verschiedenen Behörden die Spötter glücklich entwischen liefs.

Die beste Zeit für das politische Drama war die Regierung Ludwigs XII. (1498—1515), der die lachende Wahrheit gerne leiden mochte und, wie wir sehen werden, es auch dahin brachte, dafs das politische Drama seinen Ideen dienstbar ward. Aus seiner Regierungszeit besitzen wir mehrere Beispiele von eigentlichen Narrendramen, d. h. Dramen, in denen eine Narrengesellschaft auf der Bühne sich selber zur Schau stellt, jedoch meist in der Art, dafs die Ereignisse, die sich zwischen dem Narrenkönig, seinen Würdenträgern und Unterthanen abspielen, zugleich auch doppelsinnig sich auf die Ereignisse im öffentlichen Leben, in Staat und Gemeinde beziehen. Diese Narrenstücke werden gewöhnlich als ‚Soties‘ bezeichnet, doch erscheint das Wort im Sprachgebrauche der Zeit nicht als ein scharf abgegrenzter Gattungsbegriff.[1] Schon bei der früher erwähnten Aufführung in Bethune 1468 handelte es sich ver-

1) Vgl. die lehrreiche, aber in dem Bestreben nach deutlicher Absonderung der Gattungen zu weitgehende Abhandlung von Picot, La sotie en France, Romania 7, 236 ff.

mutlich um eine Sotie. Im Laufe des 16. Jahrhunderts werden sie immer häufiger, in unsern Zeitraum fällt noch die allerberühmteste der ‚Prince des Sots‘ (No. 177). Mit diesem Stücke stellten sich die Enfants sans souci in den Dienst der Politik Ludwigs XII., nachdem dieser 1510 mit dem Papst in Krieg geraten war; sie wollten die Schwankenden befestigen und zeigen, wie das Land zu seinem König stehe. Der Verfasser Pierre Gringoire, der die Sache des Königs schon in mehreren gereimten Pamphleten verfochten hatte, war Mère Sotte, also zweiter Vorsteher der Enfants sans souci, und konnte demnach um so eher auf den Gedanken geraten, seine politischen Ansichten in Gemeinschaft mit seinen Genossen in der wirksamsten Form öffentlich darzustellen. Am Fastnachtsdienstag des Jahres 1512 wurde zu Paris in den Hallen Gringoires Stück vorgeführt. Zuerst erscheinen mehrere Mitglieder des Narrenreiches, dann die Prälaten und vornehmen Herren, endlich der Narrenfürst selber. Sie unterreden sich von ihrem Reiche, fortwährend wechselt der Sinn ihrer Worte, bald beziehen sie sich auf die großen Angelegenheiten des Vaterlandes, bald auf die kleinen Interessen und Sorgen der armen Teufel. Sie huldigen ihrem alten Fürsten, der zum Ärger seiner Feinde immer noch frisch und fröhlich ist. Sotte Commune, die Vertreterin der unteren Volksklassen, die nun auch herantritt, ist nicht ganz so begeistert und kampfesfreudig, „was kümmert mich der Streit mit dem Papst“, sagt sie, „ich will vor allem Ruhe haben“, und sie läßt sich auch durch das Zureden des Fürsten und seines Gefolges von ihrer Meinung nicht abbringen. Nun aber tritt die Hauptfigur auf, Mère Sotte, als Papst gekleidet, mit Sotte Fiance und Sotte Occasion, denen sie die Pläne ihrer selbstsüchtigen Politik darlegt. Den Geistlichen verspricht sie rote Hüte und bringt sie dadurch mit Leichtigkeit auf ihre Seite, der Adel jedoch bleibt dem Fürsten treu, mit Ausnahme des Seigneur de la Lune, der seine Meinung wechselt wie der Mond sein Licht. Und nun beginnt der Kampf: der Papst ergreift ein Schwert, der Fürst wird von seinen treuen Unterthanen zum Widerstand aufgemuntert, nur Sotte Commune jammert, daß sie doch schließlich die Zeche bezahlen müsse. Aber im Handgemenge wird dem Papst sein Gewand herunter-

gerissen und man entdeckt das Narrenkleid der Mère Sotte, die nun von ihrem Throne gestoſsen werden soll.

Über das Repertoire der Juristengesellschaften in unserem Zeitraume wissen wir sehr wenig, doch können wir ihnen wohl einige Farcen über juristische Streithändel zuschreiben, so z. B. einen Deflorationsprozeſs (No. 145), ferner die Farce du Pect (No. 119), wo Mann und Frau sich in förmlicher Gerichtsverhandlung gegenseitig die Schuld des Ereignisses zuschieben, das durch den Titel angedeutet wird, oder ‚Les femmes qui demandent les arrérages' (No. 100), wo — gleichfalls in aller Form — die Frau gegen den Mann wegen Nichterfüllung seiner Pflichten einen Prozeſs einleitet, sich aber doch noch rechtzeitig mit ihm aussöhnt. Vor allem aber gehört unter die juristischen Stücke die berühmteste aller mittelalterlichen Possen, der Avocat Pathelin (gedichtet vor 1470), der nicht nur heutzutage, sondern bereits in der Zeit seines Erscheinens als Hauptmeisterwerk der Gattung anerkannt wurde. Von keiner andern Farce können bis um das Jahr 1600 mehr als zwei Drucke nachgewiesen werden, von Pathelin besitzen wir aus demselben Zeitraume fünfundzwanzig; es ist das einzige Possenspiel, das schon in jener Epoche die Litteratoren einer eingehenden Besprechung würdigten, das einzige, aus welchem geflügelte Worte als ein dauernder Besitz in den Citatenschatz übergegangen sind. Pasquier, der uns mit solcher Begeisterung die Geburtsstunde der französischen Renaissancedramatik schildert, ist dabei doch auch ein Verehrer unserer Farce, deren Inhalt er ausführlich erzählt. Das Grundmotiv ist nicht neu; ein geriebener Advokat, der von einem noch geriebeneren Laien hinters Licht geführt wird, ist uns schon bei Eustache Deschamps begegnet. Aber was ist hier aus dem Stoffe gemacht! Pathelin berät sich mit seiner Gattin, der ehrsamen Dame Guillemette, wie sie sich Tuch zu neuen Kleidern verschaffen könnten, natürlich so, daſs sie vor dem jüngsten Tage nicht dafür zu zahlen brauchen. Er geht in den Laden des Tuchhändlers Guillaume, den wir uns auf der anderen Seite des Schauplatzes zu denken haben. Zunächst beginnt er eine Unterredung mit dem Kaufmann über dessen seligen Vater und über die guten alten Zeiten, dann läſst er wie zufällig

seine Hand über ein schönes Stück Tuch gleiten und obwohl es gar nicht seine Absicht war, etwas zu kaufen, ist er doch von dem Stoff so entzückt, dafs er ihn haben mufs; er läfst sich sogar, wenn auch mit schwerem Herzen, den hohen Preis von 24 Sous für die Elle gefallen, der treffliche Stoff hat es ihm angethan. Sechs Ellen werden abgemessen, Pathelin lädt den Kaufmann in sein Haus zu einem Gänsebraten, bei der Gelegenheit soll er gleich sein Geld ausgezahlt erhalten, aber das Tuch will sich der höfliche Pathelin durchaus nicht von Guillaume mitbringen lassen, er trägt es gleich selber nach Hause. Maitre Guillaume verrät uns nun in einem Monolog, er habe den Advokaten vier Sous zu viel für die Elle bezahlen lassen, und so haben wir denn auch kein allzugrofses Mitleid mit ihm, wenn wir hören, welchen Kriegsplan Pathelin, nach Hause zurückgekehrt, mit seiner Gemahlin zusammen entwirft, um den Kaufmann zu prellen. Er will sich ins Bett legen; wenn Guillaume kommt, soll seine Frau sagen, er sei schon seit sechs Wochen schwer krank. Guillaume indes läfst nicht auf sich warten, die Frau öffnet tief bekümmert, sie versteht nichts von dem, was ihr Guillaume über die Bezahlung des Tuchs und über den Gänsebraten vorredet, Guillaume wird immer heftiger, die Frau bittet ihn immer dringender, leise zu reden, um den armen Kranken nicht zu stören. Da traut der Kaufmann seinen Sinnen nicht, er läuft wieder in seinen Laden zurück. Weil dort das Tuch thatsächlich fehlt, ist er sicher, dafs der Handel kein Blendwerk war, und geht abermals zum Advokaten, entschlossen, sich diesmal nicht abweisen zu lassen. Er tritt ans Krankenlager Pathelins, der angeblich in dem Delirium des Todeskampfes den unglaublichsten Unsinn in allen möglichen Sprachen und Dialekten zum besten giebt, so dafs der erschrockene Kaufmann sich wieder aus dem Staube macht. Nun ereilt aber das Schicksal auch den Advokaten. Es erscheint Agnelet, der Schäfer des Kaufmanns, der aus seinen eigenen Herden die Wolle für sein Tuch gewinnt. Agnelet hat, wie er ohne weiteres selber eingesteht, einige Tiere aus der Herde veruntreut, sein Herr hat ihn verklagt, er soll sich vor dem Richter verantworten. Pathelin trägt natürlich nicht die geringsten Bedenken, den faulen Prozefs

zu übernehmen, sein Klient soll sich blödsinnig stellen und auf jede Frage blofs wie ein Schaf „bee“ rufen. Beide begeben sich nun vor den Richter, wo auch der Kaufmann erscheint, der nun ganz aus der Fassung kommt, da er auf einmal den Betrüger als Klienten der Gegenpartei vor sich sieht. Er kann vor Aufregung seine Klagen über die gestohlenen Hämmel nicht ordentlich vorbringen, immer wieder verfällt er in Verwünschungen des Advokaten, der ihm sein Tuch gestohlen hat, trotzdem der Richter ihn mit einer seitdem eingebürgerten Redensart auffordert, ‚auf besagten Hammel zurückzukommen‘ (revenons à ces moutons). Der Fuchs Patholin thut natürlich, als ob er das alles nicht begreifen könne, und da nun auch Agnelet mit seinem „bee“ anfängt, erreicht der Wirrwarr seinen Gipfel. Dem Richter bleibt nichts übrig, als Agnelet freizusprechen und die Verhandlung zu schliefsen. Agnelet und der Advokat sind wieder allein; Pathelin verlangt von seinem Klienten die Bezahlung. Aber dieser hat die Anweisungen Pathelins nur zu gut im Gedächtnis. Er antwortet auf alle Mahnungen ruhig weiter mit bee, und diesmal ist der schlaue Fuchs der betrogene.

In den Kreis der Studenten und Schüler dürfen wir wohl diejenigen Farcen verweisen, in denen komische Unterrichts- und Examenscenen vorgeführt werden.[1] In einem dieser Stücke (167) tritt eine Mutter auf, die ihren Sohn für einen grofsen Gelehrten hält, weil er die Gebräuche der Messe nachahmt, sie bringt ihn zum Schulmeister, der ihn fragt, ob er Priester werden wolle. „Nein, aber Bischof“, dann folgt die Erlernung des Alphabets mit allerlei komischen Mifsverständnissen: harmlose Späfse, die wohl mehr für die jüngere Generation der lernbegierigen Jugend berechnet waren. Die älteren, dem Kampf ums Dasein näheren behandelten auch in dramatischer Form eine brennende Frage, die sich durch die ganze Litteratur des späteren Mittelalters hindurchzieht: das Protektionswesen bei der Verleihung von Pfründen. Die Frage wird auch in der Moralität Nouveau Monde (No. 51) berührt,

1) Vgl. No. 146, 147, 167, 212. Aufserdem gehört in Schülerkreise die kindisch harmlose Farce Nr. 91.

die sich in der Zurückweisung der Eingriffe Roms in das französische Benefizienwesen auf den Standpunkt der Pariser Universität stellt. Ein anderes Stück dieser Art (No. 189) gehört schon in die ersten Zeiten der Reformation, die Wissenschaft (Science) verwendet sich bei der Eselei (Asnerye) wegen einer Pfründe für einen gelehrten jungen Kleriker, aber vergeblich, der Günstling der Eselei ist der Badin, die herkömmliche Dümmlingsfigur in den Farcen, der mit Pfründen reichlich bedacht wird und lächerlich aufgeblasen mit der ‚amuche', dem Zeichen seiner geistlichen Würde einherstolziert. Science läfst es denn auch nicht an einem drohenden Hinweis auf die Anfänge der neuen religiösen Bewegung fehlen. Das Narrenspiel Pattes-Ouaintes (No. 162) gleichfalls aus Studentenkreisen hervorgegangen, hat keinen so grofsen weltgeschichtlichen Hintergrund. Es polemisiert gegen eine neue Steuer, die im Jahre 1492 der Universität Caen aufgelegt wurde; die Alma Mater erscheint auf der Bühne umgeben von einem Gefolge von Narren, das ihr aber gegen ihren Verfolger, den Lieutenant général Buriau, der die neue Steuerverordnung durchführte, keine Hilfe zu gewähren vermag. Buriau wird als ein gewissenloser Streber geschildert, der sich zu allem gebrauchen läfst, wenn er nur seinen Profit dabei hat. Allerdings wird er, dem Stil des Narrenspiels gemäfs, nicht unter seinem eignen Namen dargestellt, sondern unter dem Namen Pattes-Ouaintes (gesalbte Hände) und wir erfahren, dafs der Magister, der die Rolle spielte, ihn vor seinen eignen Augen in Kleidung und Sprache nachahmte.[1] Der Verräter, der selber ein Zögling der Universität war, bindet seiner Mutter die Hände. Das Stück zeigt uns, wie sehr in Geldsachen die Gemütlichkeit aufhört. Die Universität nimmt die neue Steuer höchst tragisch; sie vergleicht sich mit der weinenden Mutter Rahel und wendet auf sich die Worte des Jeremias an: ‚Omnes amici ejus spreverunt eum et facti sunt ejus inimici.'

Bei der grofsen Mehrheit der Farcen haben wir gar keinen Anhaltspunkt dafür, aus welchen Kreisen sie hervorge-

1) Vgl. die Bühnenanweisung S. 25 der Ausg. v. Bonnin ‚Pates balbutiando sicut Buriau'.

gangen sein mögen, es sind lustige Geschichten an denen sich Darsteller und Hörer aus allen Ständen erfreuen konnten. Auffallen mufs es, dafs im komischen Drama der unerschöpfliche Schatz der mittelalterlichen Schwank- und Anekdotenlitteratur so wenig ausgebeutet ist. Wir fanden dieselbe Erscheinung in Deutschland, doch dort hat wenigstens im folgenden Zeitraum, als Hans Sachs die Führerrolle übernahm, die dramatisierte Erzählung im Vordergund gestanden. In Frankreich finden wir unter den 150 Farcen blofs 15, die wir mit Sicherheit oder mit einem hohen Grade von Wahrscheinlichkeit als Dramatisierungen von schwankartigen Erzählungen betrachten können.[1] Natürlich fehlen nicht die Schwänke von treulosen Frauen. Wir finden da die Geschichte von dem einäugigen Mann, dem seine Frau sein gesundes Auge zuhält, um dem Liebhaber Gelegenheit zur Flucht zu gewähren, die Geschichte vom Liebhaber, der sich in den Hühnerstall verkriecht, dann von einem andern, noch unglücklicheren, der im unappetitlichsten Orte des ganzen Hauses sich verstecken mufs und in einem Zustande wieder herauskommt, dafs ihn der Ehemann für den Teufel hält. Auch begegnet uns in dieser Galerie wieder eine Gestalt, die wir schon aus der niederländischen Farce kennen: der Narr, dessen Frau zu früh in die Wochen kommt. Ebenso wurden manche galante Abenteuer des geistlichen Standes dramatisiert, z. B. die böse Geschichte des Poggius von einem Franziskaner, den der Ehemann überrascht und der ein wichtiges Kleidungsstück zurückläfst.[2]

1) Sicher No. 66, 82, 87, 95, 106, 142, 151, 152, 172, 174, 183, (87 beruht auf der ersten Geschichte in Poggius Facetien, 172 auf Boccaccios Decamerone, zu den übrigen vgl. die Nachweise in Petits Répertoire); vermutlich 94, 117, 124, 137.

2) Die Farcendichter liefsen sich auch die erste Geschichte aus den Facetien des Poggius nicht entgehen. Ein Mann, der lange Zeit in der Fremde war, kehrt nachhause zurück und fragt verwundert, woher alle die schönen Sachen kämen, mit denen inzwischen der Geliebte der Frau die Wohnung ausgestattet hat. Die Antwort der Frau lautet regelmäfsig: „Durch den Segen Gottes.“ Da bemerkt der Mann ein kleines Kindlein: „Woher hast du das?“ — „Auch durch den Segen Gottes.“ Dafs die Geschichte sich zur Farce eignet, hat bereits Lessing bemerkt, der ein „Nach-

Daneben stehen Schwänke von Frauen, die die Herrschaft im Hause an sich reifsen wollen. Neben Boccaccios Geschichte von der Eselsbrücke, die uns schon unter den Lübecker Fastnachtsspielen begegnete, finden wir hier die weit verbreitete Posse, wie Mann und Frau wetten, wer sich länger ruhig halten kann. Sie setzen sich alle beide unbeweglich hin, da kommt ein Kesselflicker herbei, der ihnen vergeblich eine Lebensäufserung zu entlocken sucht. Er treibt nun zunächst mit dem Manne allerhand Unfug; in die eine Hand drückt er ihm einen Löffel, in die andere ein unnennbares Gefäfs, dann beschmiert er ihm noch das Gesicht. Die Frau bleibt bei dem allem unbeweglich. Dem galanten Kesselflicker erscheint sie „wie Venus, die Göttin der Liebe.“ Er sagt ihr auf seine Weise die schönsten Schmeicheleien; als er ihr aber einen Kufs giebt, springt der Mann wütend auf und schreit: „Der Teufel soll dich holen, du Lump“, worauf denn die Frau mit der gröfsten Ruhe erklärt, sie habe gewonnen. Zum Schlufs ziehen sie ins Wirtshaus und die Zuschauer werden aufgefordert mitzukommen. Und dann vor allen Dingen die Farce vom Waschfafs, die Krone all der unzähligen mittelalterlichen Schwänke, die uns den grofsen Kampf um die Herrschaft im Hause vorführen, zugleich der erste Fall in der dramatischen Litteratur, wo in diesem Kampfe dem geplagten Manne die furchtbare Gestalt der Schwiegermutter als Bundesgenossin der feindlichen Partei gegenübersteht. Der arme Jaquinot macht uns zunächst in einem kläglichen Monolog zu Vertrauten seiner Kümmernis; er erzählt uns wie sein Weib ihm das Leben sauer macht und wie ihre Mutter ihr immer recht giebt. Bald kommen Frau und Mutter in eigner Person, in der Zankscene die sich nun entspinnt, beschwert sich Jaquinot wieviel Arbeit ihm im Hause aufgebürdet werde, die Schwiegermutter meint, um in Zukunft allen Streit zu vermeiden, sei es am besten, wenn der Mann sich eine Liste aller seiner Pflichten

---

spiel mit Hanswurst“ daraus machen wollte (Ed. Hempel XI², 744). Doch zeigt sich ein eigentümlicher Unterschied zwischen dem Dichter des Mittelalters und dem der Aufklärungszeit; Lessing hielt es für empfehlenswert, an die Stelle Gottes einen wohlthätigen Kobold zu setzen.

anfertigte. Nun beginnt die Frau ihm ein langes Verzeichnis zu diktieren, er mufs morgens zuerst aufstehen, mufs in der Nacht nach dem Kinde sehen, mufs Brot backen, Betten machen, die Windeln auswaschen, die Wäsche in Ordnung halten und wenn er beim Nachschreiben dieses langen Registers Oppositionsgelüste zeigt, wird er durch handgreifliche Drohungen alsbald wieder zum Gehorsam zurückgeführt. Nachdem das Register angefertigt ist, beginnt sogleich die Arbeit, Jaquinot soll seiner Frau helfen die Wäsche auswinden. So steht er geduldig seiner Frau gegenüber am Waschfafs, aber auf einmal — vermutlich weil der heimtückische Jaquinot die Leinwand zu stark anzieht — strauchelt die Frau und stürzt ins Waschfafs hinein. Trotz all ihrem kläglichen Bitten und Flehen will Jaquinot sie nicht herausziehen, er steht mit der gröfsten Kaltblütigkeit am Fafs und verliest sein langes Register, aber er findet den Fall nicht vorgesehen. Die Schwiegermutter kommt auch dazu, ihre Kräfte genügen nicht, um die Frau herauszuziehen und so müssen sie sich denn bequemen, mit dem Manne zu paktieren und ihm für die Zukunft die Herrschaft im Hause einzuräumen. Das komische Motiv, dafs jemand eine naheliegende Pflicht nicht ausübt, weil sie nicht vorher ausdrücklich stipuliert war, kommt öfters vor,[1] die Anwendung auf den vorliegenden Fall scheint dem Dichter unserer Farce anzugehören.

Neben solchen Entlehnungen aus der Erzählungslitteratur mag es oft genug vorgekommen sein, dafs die lustigen Brüder Ereignisse, wie sie ihnen gerade der Stadtklatsch darbot, in der Form von Farcen verarbeiteten. Von den Basochiens und den Enfants sans souci wird uns dies ausdrücklich berichtet; Henricus Stephanus[2] erzählt, er erinnere sich sehr wohl, wie eine Frau in Paris ihren Mann mit Hilfe einer angeblichen Gespenstererscheinung betrog und wie er diesen Streich, zu einer Farce verarbeitet, in Rouen aufführen sah. Und in der Farce vom Deflorationsprozefs wird am Schlufs verblümt darauf hingewiesen, dafs

1) Vgl. Picot in der Einl. zu der von ihm herausgegebenen Farcensammlung.

2) Vgl. dessen Apologie pour Hérodote, ed. Ristelhuber (Paris 1879) 1, 269 und Petit, Comédiens S. 249.

es sich um eine wahre Geschichte handelt. Selbständige Erfindung wird man bei einigen Mystifikationsscenen voraussetzen dürfen, z. B. bei den Possen, in denen lustige Vagabunden einen Wirt oder Pastetenbäcker um die Zeche prellen. Am lustigsten ist dieses Thema im neuen Pathelin (157) behandelt, freilich mit Benutzung eines bereits vorhandenen Erzählungsmotivs. Der Held der Farce, unser alter Freund Pathelin, hat diesmal einen Kürschner zu seinem Opfer ausersehen. Er läfst sich von ihm einen Pelz geben und führt ihn in die Kirche, wo gerade ein Priester im Beichtstuhl sitzt; für diesen Priester sei der Pelz bestimmt, und er werde ihn auch sogleich zahlen. Doch ehe der Kürschner anfängt, von dem Geschäft zu reden, findet Pathelin Zeit, dem Priester zuzuflüstern, er habe ihm da einen gutmütigen, aber etwas verrückten Menschen zugeführt, der beichten wolle; dann macht er sich mit seiner Beute aus dem Staube. Nun beginnt eine jener beliebten Lustspielscenen, wo zwei Leute sich mit einander unterhalten, ohne zu bemerken, dafs jeder von ihnen über einen andern Gegenstand spricht. Die Lustspieldichter der späteren Zeit hatten für solche Scenen in dem Gespräch zwischen Euclio und Lyconides in der Aulularia des Plautus ein klassisches Vorbild, aber auch unser Dichter weifs die Situation gut auszubeuten, obgleich er sie vielleicht zu lange hinauszieht. Sehr komisch ist es wie der Beichtvater verlangt, der Kürschner solle zuerst niederknieen und wie dieser dann durch das sanfte Zureden des Geistlichen immer mehr in Wut gerät.

Oft haben jedoch die Farcen überhaupt keine Verwicklung, sondern setzen blofs eine komische Situation aus dem Alltagsleben in Scene. So finden wir mehrere Marktscenen: eine Bürgersfrau, die mit Fischweibern lange herumhandelt und ihnen durch ihre Virtuosität im Schimpfen imponiert (No. 69); ein Schwerhöriger, der Äpfel und Eier feil hält, seine Kunden nicht versteht und darüber mit ihnen in Wortwechsel und Prügelei gerät (No. 134); ein Blinder und sein Junge, die eine Wurst stehlen und darüber ertappt werden (No. 72). Eine andere Gruppe bilden die Farcen, die einen Kesselflicker oder einen Kaminfeger oder einen andern Handwerker vorfüh-

ren und von seinen Handwerksvorrichtungen in der Weise sprechen lassen, dafs die Zuhörer dabei an eine obscoene Nebenbedeutung denken sollen. Diese widerwärtige Abart der Posse ist auch von Alione nachgeahmt worden.

Wir hatten hier die französischen Farcen hauptsächlich daraufhin zu betrachten, welche Stellung sie in der Geschichte der dramatischen Kunst einnehmen, aber auch gelegentlich dieser Betrachtung mufste sich zeigen, dafs sie vor allem als eine Wiederspiegelung der zeitgenössischen Kulturzustände von Wert sind. Petit de Julleville hat sie von diesem Gesichtspunkte aus in ansprechender Weise behandelt, doch wäre eine völlig befriedigende Darlegung nur dann möglich, wenn auch reichliche Belege aus den übrigen Litteraturgattungen zur Vergleichung herangezogen würden. Dafs die Zustände in Staat und Kirche durch die Farcen eine merkwürdige Beleuchtung erfahren, dafür haben wir schon mehrere Beispiele kennen gelernt, das nämliche gilt für das Treiben der bürgerlichen und der gelehrten Kreise. Auch sehen wir dafs die Frauen hier ebensowenig geschont werden, wie überhaupt in der komischen Litteratur des ausgehenden Mittelalters. Die listigen Streiche der buhlerischen Weiber spielen eine viel gröfsere Rolle, als in den deutschen Fastnachtsspielen und die Zote wird durchaus nicht verschmäht, doch kommt es in den deutschen Fastnachtsspielen ungleich viel häufiger vor, dafs der Witz blofs in der Anhäufung von widerwärtigen Schweinereien gesucht wird. Auch wird der Bauernstand nicht in dem Mafse wie in den deutschen Spielen mit Schimpf und Hohn überschüttet. Wenn in einer Farce (No. 127) ein dummer Bauernjunge geschildert wird, der zum Markte in die Stadt kommt, so ist das im Grunde genommen ein harmloser Spafs. Weit häufiger ist der Fall, dafs die Farce sich des gedrückten kleinen Volkes annimmt, besonders gegenüber den nichtsnutzigen Kriegsleuten, die vor dem Feinde ihre Kräfte schonen und dafür die Bauern mifshandeln und ausplündern. Für den Typus des prahlerischen Soldaten, der uns später noch beschäftigen wird, sind in diesen Farcen[1] schon manche Charakterzüge geliefert.

1) Vergleiche besonders No. 71, 86, 108, 114.

Die Farce No. 71 behandelt ein lustiges Duell zweier solcher Prahlhänse, die gegenseitig voreinander die gröfste Angst haben; in No. 86 tritt ein Krieger auf, der sich rühmt einen Gefangenen gemacht zu haben, vor dem er sich im Grunde genommen selber fürchtet; schliefslich stellt sich heraus, dafs es ein armer deutscher Pilgersmann ist.

Daneben fehlt es nicht an allerlei komischen Handwerkertypen, mit denen sich der Volkswitz so gerne beschäftigt; wir finden da den spitzbübischen Müller, den lustigen Schuster, den vagabundierenden Kesselflicker;[1] die Arzt- und Quacksalberscenen sind jedoch weit seltener, als in Deutschland. Bemerkenswert ist es, dafs wir weder in den deutschen, noch in den französischen Possenspielen des Mittelalters eine stehende komische Figur mit bestimmten Charakterzügen und bestimmten Abzeichen, etwa in der Art des Harlekin, nachweisen können. In den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts begegnet uns allerdings eine solche Gestalt, der Tölpel Badin. Marot hat noch vor 1532 ein wehmütig-heitres Gedicht auf das Hinscheiden des Jean Serre verfafst, der als Possenspieler berühmt war. In diesem Gedichte[2] preist er die Leistungen des dahin geschiedenen in der Rolle des Badin und auf diese Rolle wird es sich auch beziehen, wenn Marot weiterhin erzählt, welche fröhliche Stimmung Jean entfesselte, wenn er in den Saal trat, in einem schmutzigen Hemd, das Gesicht mit Mehl bestreut, das Haupt bedeckt mit einem Kinderhäubchen. Offenbar war das die stereotype Tracht des Badin.[3] Auch Rabelais bemerkt einmal, dafs die Jongleurs immer ihre besten Leute für die Rolle des Badin bestimmten. Doch läfst sich dieser Typus, wie gesagt, nicht ins eigentliche Mittelalter zurückverfolgen. Zuerst ist er nachweisbar in einer Farce aus der Zeit Julius II. (1503—13, No. 110); hier fragen ihn drei Leute aus, was er wohl thun würde, wenn er der liebe Gott wäre. In andern

1) Vgl. No. 82, 83, 98, 151, 187—190. In No. 152 rettet der Müller durch seine Schlauheit den Abt, dem die bekannten drei Rätselfragen vorgelegt werden.

2) Abgedruckt bei Petit, Les comédiens S. 181 ff.

3) In der undatierbaren Farce vom eifersüchtigen Ehemann (No. 137) erscheint der dumme Bediente Colinet ‚habillé en badin‘.

Farcen (z. B. 137) treibt er als Diener ganz ähnliche Späfse wie Harlekin; er läfst sich von seiner Herrin rufen und zögert damit zu erscheinen oder die Herrin und ihr Liebhaber wollen ihn los sein und schicken ihn mit einem Auftrag fort, aber zu ihrer Verzweiflung kommt er immer wieder zurück, um sie nach Einzelheiten des Auftrags zu fragen, also die wohlbekannten Lazzi vom Wiederkommen. Das alles spricht mehr dafür, dafs sich der Typus erst im 16. Jahrhundert ausgebildet hat.

Wie der Inhalt, so ist auch die Form lebendiger und mannigfaltiger als in den deutschen Fastnachtsspielen. Durchweg herrscht die Reimbrechung, ebenso wie in den Mysterien tritt manchmal das Triolet an die Stelle der gepaarten Reime; öfters werden auch lustige Liedchen eingelegt. Der deutsche Gebrauch, wonach die Aufführung durch einen Herold eingeleitet wurde, scheint in Frankreich unbekannt gewesen zu sein. Nur bei einer Farce, die 1473 in Turin niedergeschrieben wurde (No. 169), scheint es mir, dafs die ersten Worte einem besonderen Prologsprecher in den Mund gelegt werden müssen. Derjenige, der im Stück das letzte Wort hat, richtet gewöhnlich auch einen Abschiedsgrufs an die Zuschauer: ‚Adieu toute la compaignie‘ oder: ‚Veuillez prendre en gré nos esbas‘ oder ähnlich, manchmal kommt auch noch ‚Une chanson pour dire adieu.‘ Merkwürdig sind fromme Schlufsphrasen, wie z. B. im Deflorationsprozess (No. 149), wo sie eigentlich sehr wenig hinpassen.

Schliefslich sei bemerkt, dafs wir aus der Blütezeit der Farcen auch noch mehrere komische Monologe besitzen,[1] wie sie die Spielleute von jeher auf ihrem Repertoire hatten. In der Epoche, zu der wir nunmehr vorgeschritten sind, verdient diese Form eigentlich nicht mehr unsere Berücksichtigung. Zum grofsen Teil gehören die Monologe in die Gattung der Sermons joyeux, Reden im Predigtton über die heilige Traube, den heiligen Häring, den heiligen Schinken und ähnliche Themata; Petit de Julleville vermutet wohl mit Recht, dafs diese

1) Aufgezählt bei Petit, Répertoire No. 214—253; vgl. Picot, le Monologue, Romania Bd. 15—17.

Gattung sich im Zusammenhang mit der Parodie des Gottesdienstes unter der Herrschaft der Narrenbischöfe entwickelt habe. Aufserdem ist unter diesen Stücken noch ‚le Franc-Archer de Bagnelet‘ bemerkenswert, eigentlich kein Monolog, sondern eine komische Soloscene und zwar eine meisterhafte Durchführung des Kunststücks, in eine solche Scene Abwechslung und dramatisches Leben zu bringen. Der Held gehört zu der viel verspotteten Gattung der prahlerischen Soldaten,[1] aber während er uns seine Heldenthaten aufzählt, fällt sein Blick auf eine Vogelscheuche, die er für einen Kriegsmann hält. Da überkommt ihn eine wahnsinnige Angst, bis er endlich die wahre Natur des Schreckbildes erkennt und mit ingrimmiger Tapferkeit darauf loshaut.

England hat nach dem Spiel von der Dame Siriz (s. o. S. 400) das ganze Mittelalter hindurch kein weiteres komisches Drama aufzuweisen. Doch können wir voraussetzen, dafs die Produktionen der Spielleute, von denen in urkundlichen Nachrichten öfters die Rede ist, auch hier mitunter einen dramatischen Charakter annahmen. Bei manchen komischen Scenen in den geistlichen Spielen gewinnen wir den Eindruck, als ob den Verfassern Motive aus Possendichtungen vorgeschwebt hätten, so namentlich bei den Quacksalberscenen im Hostienmirakel und bei den Scenen zwischen Kain und seinem Knecht in den Towneley Mysteries. Dafs man in England auch in Universitätskreisen das Drama pflegte, ergiebt sich aus dem Rechnungsbuch eines Cambridger Kollegiums, in welchem für 1386 ein Posten für einen gestickten Mantel und sechs Larven und Bärte in der Komödie (pro pallio brusdato et pro sex larvis et barbis in comoedia) verzeichnet ist.[2]

1) Die Truppengattung der Francs Archers wurde 1448 gestiftet und 1480 aufgehoben; damit ist auch die Entstehungszeit des Monologs bestimmt. Vgl. Rep. No. 226.

2) Vgl. Retrospective Review, vol. XII. (1825) S. 7. Auffallend ist hier die Bezeichnung ‚comoedia‘, die in den Aktenstücken der Pariser Universität nicht vorkommt. Die Tänze der Chorknaben in Frauenkleidung (vgl. Warton, History of Englisch poetry, London 1871, Bd. 2, 231) hatten wohl keinen eigentlich dramatischen Charakter.

Aufserdem könnte man vielleicht noch die Spiele von Robin Hood in den Bereich des komischen Dramas ziehen, wenn sie auch manche Berührungspunkte mit den früher erwähnten Aufzügen aus Geschichte und Sage darbieten. Wie es scheint, schlossen diese Spiele sich gewöhnlich an die Maifeste an, bei denen sich die Lebenslust des ‚merry old England‘ in Schmausereien, Tänzen, Kampfspielen und andern Volksfestlichkeiten offenbarte. Die Tänze, die man bei diesem Fest aufführte, werden öfters als Morris-dances bezeichnet; es scheint, dafs die Mitwirkenden in Charaktermasken auftraten, die aus den Robin-Hood-Balladen entlehnt waren. Der Held dieser Balladen war bekanntlich eine Lieblingsgestalt der englischen Volkspoesie; von der Staatsgewalt geächtet führte er in einem Walde mit seinen Genossen ein freies, ungebundenes an Abenteuern reiches Leben. Und es war natürlich, dafs diese Gestalten der fröhlichen Menge vor Augen standen, die zum Maifest in die wieder erwachende Natur hinauszog. Das älteste unter den dramatischen Robin-Hoodspielen reicht in das Jahr 1475 zurück, das nächstälteste bildet den Schlufs der Sammlung von Robin-Hood-Balladen, die Copland c. 1550 herausgab; hier wird ausdrücklich bemerkt, es sei zur Aufführung bei den Maispielen sehr geeignet.[1] Doch gab es wahrscheinlich schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts Robin-Hood-Dichtungen mit dramatischem Charakter; der Chronist Bowor (1441—47) erzählt, dafs das Volk den ‚Robertus Hode‘ und seine Gesellen in Komödien und Tragödien zu feiern pflege.[2] Das eigentlich dramatische Element tritt in den erhaltenen Stücken sehr zurück. In dem älteren kommt ein Edelmann zu Robin und schlägt ihm vor, sich mit ihm im Schiefsen zu messen. Nachdem dies geschehen ist, folgen andere Kraftproduktionen. Schliefslich fechten sie zusammen; Robin bleibt

1) Beide herausg. v. Child, English und Scotch ballads, Th. V. Boston 1888. S. 90, 114.

2) Citiert nebst andern Belegen aus dem 15. und 16. Jahrhundert bei Child S. 40. Über die bildliche Darstellung eines dramatischen Maientanzes aus dem 15. Jahrhundert vgl. Child S. 45; woher die Abbildungen in Czerwinskis Geschichte der Tanzkunst, Leipzig 1862 S. 217 ff. stammen, weifs ich nicht.

Sieger und schneidet dem Ritter das Haupt ab. Einen ähnlichen Charakter hat das spätere Stück. Hier kämpft Robin zuerst mit einer der populärsten Figuren des Balladenkreises, dem lustigen Klosterbruder Tuck, dann mit dem stolzen Töpfer; beide Scenen folgen gänzlich unvermittelt aufeinander. Offenbar sollten diese Spiele vor allen Dingen den Darstellern Gelegenheit geben, ihre Kraft und Gewandtheit zu zeigen; den nämlichen Zweck hatten ja auch mehrere Nürnberger Fastnachtsspiele.

Wenn man die Entwicklung des komischen Dramas in den verschiedenen Ländern vergleicht,[1] so läfst sich eine ähnliche Erscheinung feststellen, wie bei den geistlichen Spielen, es treten uns zahlreiche Analogieen entgegen, aber nur verhältnismäfsig wenige Fälle einer direkten Entlehnung. Allerdings sahen wir, dafs auch in dieser Kunstgattung der französische Einflufs nach den Niederlanden und nach dem nordwestlichen Italien hinüberwirkte. (In Deutschland zeigen sich nirgends Spuren dieses Einflusses; die Nürnberger Fastnachtsspiele haben ein durchaus eigenartiges Gepräge und reichen auch in der handschriftlichen Überlieferung weiter zurück, als die meisten französischen Farcen.) Nur in einem einzigen Fall besitzen wir eine französische und eine deutsche Dramatisierung des nämlichen Schwankstoffes. Es ist dies die Geschichte vom Kaiser und Abt, doch zeigt hier eine Vergleichung, dafs die beiden Stücke aufser dem Stoffe nichts gemeinsames haben. Und es liegt kein Grund vor, einen andern Sachverhalt vorauszusetzen, wenn wir von verloren gegangenen deutschen Stücken hören, deren Stoff auch in Frankreich dramatisiert wurde.[2]

1) Die Anfänge des komischen Dramas in Spanien und Italien sollen im folgenden Bande dargestellt werden; die ältesten Denkmäler, die sich dort erhalten haben, gehören in die letzten Jahrzehnte des hier besprochenen Zeitraums.

2) Dies gilt von der ‚Eselsbrücke‘ (s. o. S. 427 und S. 448), sowie von den verjüngten alten Männern (Petit, Répertoire No. 101; vgl. Lübeck 1435, 1478, Möskirch 1483 s. o. S. 425; die Verjüngung eines alten Weibes durch einen Schmied (s. o. S. 405) beruht vielleicht auf einer alten legendarischen Überlieferung, vgl. Horstmann, Altenglische Legenden N. F. Heilbronn 1881. S. 322 ff. Die Farce ‚Des hommes qui font saler leurs femmes‘ wird von Keller S. 1517 und nach ihm von Scherer irrtümlich

Einzelne komische Effekte könnten vielleicht durch internationale Entlehnung zu erklären sein, z. B. wenn in dem Fastnachtsspiel No. 56 ebenso wie in den komischen Scenen mancher französichen Mysterien der Knecht eines Schenkwirtes an der Thür des Wirtshauses eine Lobrede auf den Wein hält, um die Vorübergehenden anzulocken, oder wenn eine lustige Person die Prahlereien eines Miles gloriosus durch spöttische Zwischenbemerkungen persiffliert, wie dies in einem Tiroler Osterspiel und ebenso auch in einer französischen Farce der Fall ist.[1] Aber bei diesen Beispielen und bei allen andern, die man noch vorbringen könnte, handelt es sich um lustige Einfälle, auf welche sehr wohl auch zwei Leute in verschiedenen Ländern unabhängig voneinander geraten konnten. Manches derartige mag schon in der Zeit vor der Differenzierung der Nationalitäten bei den von Land zu Land herumziehenden Spielleuten gebräuchlich gewesen sein. Übrigens wird von diesen Dingen noch einmal die Rede sein, wenn wir das Aufkommen neuer Formen des komischen Dramas im folgenden Zeitraum betrachten. Wir werden alsdann darlegen müssen, was von den komischen Motiven des Mittelalters auch in diese neuen Formen überging und wie sich die kurze schwankartige Posse weiter entwickelte, die Kunstform, über welche das komische Drama im Mittelalter nicht hinauskam.

mit den deutschen Spielen vom Einsalzen der Mägde (Keller No. 76, 77) in Zusammenhang gebracht; aufser dem ähnlich klingenden Titel haben diese Stücke nichts miteinander gemeinsam.

1) S. o. S. 240 und Petit, Répertoire No. 112. Dafs man die im parodistischen Predigtton gehaltenen Anfangsworte des deutschen Fastnachtsspiels No. 70 nicht mit den französischen Sermons joyeux in Verbindung zu bringen braucht, versteht sich von selbst.

Siebentes Buch.

Die Moralitäten.

Mit dem Ausdruck „Moralitäten“ bezeichnen die Litterarhistoriker diejenigen Dramen des ausgehenden Mittelalters und der Reformationszeit, in welchen die Träger der Handlung ausschliefslich oder vorwiegend personificierte Abstracta sind. Noch ehe diese Art des Dramas im 15. Jahrhundert gebräuchlich zu werden begann, bediente man sich in Frankreich des Wortes ‚Moralité‘, um sittlich-lehrhafte Dichtungen überhaupt zu bezeichnen. Späterhin wurde das Wort auch auf allegorische Dramen angewendet, die keinen sittlich-lehrhaften Inhalt hatten, ja sogar mitunter auf Dramen, die wir zu den Mysterien oder zu den Possenspielen rechnen würden.[1] Also wiederum ein Fall, wo wir für unsere Zwecke die Bedeutung eines mittelalterlichen Kunstausdruckes schärfer abgrenzen.

Es ist bekannt, welch eine wichtige Rolle das allegorische Element in der mittelalterlichen Litteratur spielt; wir haben ja dies Element auch schon wiederholt in das geistliche Drama eingreifen sehen. Bereits im Tegernseer Antichristspiel treten die Gestalten der Hauptreligionen auf, in den Mysterien aus der späteren Zeit fanden wir Scenen, wie den Streit zwischen Ecclesia und Synagoge, oder den Prozefs der Barmherzigkeit und des Friedens gegen die Gerechtigkeit und die Wahrheit; in manchen Fällen, z. B. bei der Erhängung des Judas durch die Desperatio und beim Auftreten der Force-de-Courage im

1) Zur Geschichte des Wortes vgl. Petit, Comédie S. 45 ff. In England nannte man, soviel mir bekannt ist, in der älteren Zeit diese Stücke niemals moralities, sondern immer blofs moral plays resp. moral interludes.

Mysterium von S. Fiacrius, liegt es nahe, eine Rückwirkung der Moralitäten auf die Mysterien anzunehmen. Auch in den Streitgedichten (Débats) treten mitunter, obwohl nicht gerade häufig, personificierte Abstracta einander gegenüber; die zahlreichen Streitgedichte zwischen den Vertretern einzelner Alters- und Berufsklassen (z. B. zwischen einem alten und einem jungen Manne), oder zwischen Tieren und leblosen Wesen (z. B. zwischen Wasser und Wein) haben eigentlich mit der allegorischen Dichtung nichts zu thun.

Dafs mitunter die Streitgedicht-Litteratur in das Drama übergreift, haben wir schon früher gesehen; hier mufs noch auf zwei Motive dieser Litteratur hingewiesen werden, die sich besonders zur dramatischen Behandlung eignen, jedoch in einem Stil, welcher zwischen der Moralität und der Posse in der Mitte steht. Zunächst der Streit zwischen Karneval und Fasten, der schon in den undramatischen Bearbeitungen oftmals eine humoristische Färbung annahm und zu einer Darstellung am Schlufs des Faschings sehr geeignet erscheinen mufste. So spielte man 1485 in Tours eine Streitscene zwischen den Fürsten Charnau und Caresmo, die indes durch einen Vergleich zwischen den feindlichen Mächten beendigt wurde.[1] Eine Abart des lustigen Streites ist der Kampf zwischen der Wurst und dem Häring, aufgeführt 1505 in Zittau zur Fastnachtzeit; der Schulkollaborator, der die Wurst darstellte, wurde in einen Röhrtrog geworfen.[2] Von dramatischen Texten, die diesen Stoff behandeln, haben sich jedoch aus dem Mittelalter blofs zwei erhalten. Der eine stammt aus Schweden, ein kurzes Zwiegespräch zwischen Jul- und Fastenzeit;[3] die Fastenzeit, eine blasse und abgemagerte Gestalt, ermahnt die Julzeit, sie möge über dem Essen und Trinken nicht ihr Seelenheil vergessen; die Julzeit dagegen will sich nicht von dem gefüllten Trinkhorn trennen. In einer italienischen Repräsentation, die denselben Stoff in Oktaven behandelt, scheint noch mehr ein

1) Vgl. Métais, Bulletin de la société archéol. d. Touraine 8, 28.

2) Vgl. Kämmel, Geschichte des deutschen Schulwesens im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit, Leipzig 1882, S. 203.

3) Abgedruckt bei Ljunggren S. 133.

ernster Ton vorzuherrsehen, hier wird dargestellt, wie die Fastenzeit mit dem Karneval auch dessen Genossen Inepta laetitia, Multiloquium u. s. w. fortjagt.[1] In anderer Weise hat Juan de la Encina das alte Streitmotiv für eine Ekloge benutzt, die zur Aufführung am letzten Tage des Fasehings bestimmt war.[2] Die Hirten wollen sich noch einmal an Rauchfleisch und Wein gütlich thun. Einer unter ihnen erzählt, er habe gesehen, wie die Cuaresma den Carnal in die Flucht schlug, auf seiten Cuaresmas kämpfte die Zwiebel und die Sardine, auf seiten Carnals die Wurst und der Krapfen. Zum Schlufs singen die Hirten ein Lied mit dem Refrain „morgen werden wir fasten". Man sieht also, dafs die lustige Allegorie sich fast über das ganze Abendland verbreitet hat. Auch von dem Kampfe zwischen Sommer und Winter,[3] der zu den ältesten und beliebtesten Motiven der Streitgedichtlitteratur gehört, besitzen wir dramatische Bearbeitungen mit komischer Färbung. Eine ist in der niederländischen Sammlung der ‚abele spelen' überliefert mit der Posse von Rubben als Nachspiel. Hier ist ein Hauptstreitpunkt, welche Jahreszeit für die Liebe vorteilhafter sei. Venus soll den Streit entscheiden, sie weist darauf hin, dafs nach den Regeln der Natur und der Gestirne beide regelmäfsig aufeinander folgen müfsten und ermahnt sie zur Eintracht. Alle sind mit diesem Ausspruche zufrieden, nur nicht der arme Schelm Cockijn, der sich auf die Besiegung des Winters gefreut hatte, weil er im Winter frieren mufs. Von einer Scene zwischen Sommer und Winter in der Sterzinger Sammlung wird später noch die Rede sein. Bekanntlich hat in manchen

1) Nach einer Handschrift von c. 1500 herausg. von Amalfi, Neapel 1890. Eine Besprechung dieser mir unzugänglichen Ausgabe im Giornal. stor. della lett. ital. 18, 454 f.

2) Abgedr. bei Böhl y Faber S. 17 ff. Unter Carnal ist hier, wie Ferdinand Wolf bemerkt, die ganze Zeit zu verstehen, in welcher Fleisch gegessen wird. In dem Streitgedicht des Erzpriesters von Hita (1343) tritt Carnal zu Ostern wieder als Eroberer auf. — Die erhaltenen französischen dramatischen Bearbeitungen dieses Themas (aufgezählt von Picot, Catalogue de la Bibliothèque Rothschild S. 257) reichen nicht ins Mittelalter zurück.

3) Über den Conflictus veris et hiemis (c. 800) vgl. Ebert, Gesch. d. christl. lat. Litt. Bd. II, Leipzig 1880 S. 68 f.; über eine Altercatio hiemis et aestatis in Vagantenzeilen vgl. Notices et extraits 29 II, 275.

Gegenden bis in unsere Zeit hinein der Gebrauch bestanden, in der Frühlingszeit eine Art Kampfspiel zwischen Sommer und Winter darzustellen, das mit der Vertreibung des Winters endigte. Es wäre wohl denkbar, dafs die alte Sitte auf die Streitgedichte von Einflufs war, doch können wir auch ohne diese Annahme auskommen. Schliefslich sei noch auf ein Gedicht des Eustache Deschamps hingewiesen, wo vier Ämter des königlichen Hofhalts, Cuisine, Sausserie, Panneterie und Eschansonnerie (Schenkenamt), um den Vorzug streiten, bis endlich der Maitre d'hôtel sie zur Eintracht ermahnt. Das Gedicht unterscheidet sich ebenso wie das niederländische von Sommer und Winter durch eine lebhaftere Bewegung von der grofsen Masse der Streitgedichtlitteratur, es ist auch neben dem niederländischen Gedicht das erste dieser Art, das nachweislich für die Aufführung bestimmt war.

Im Zusammenhang mit den allegorischen Aufführungen sind auch die Totentänze zu erwähnen. Ihr Verhältnis zu der dramatischen Kunst ist meist sehr verschwommen und unklar dargestellt worden, bis in neuester Zeit die Untersuchungen Seelmanns über die ganze Frage ein neues Licht verbreiteten.[1] Seelmann hat nachgewiesen, dafs zwei Totentänze aus dem 15. Jahrhundert, ein Lübecker und ein spanischer, von allen erhaltenen Texten der ursprünglichen Form am nächsten kommen. Beide Texte bestehen aus achtzeiligen Strophen, der Tod fordert Vertreter von allen Ständen der Gesellschaft (Papst, König, Kaufmann u. s. w.) einen nach dem andern zum Tanze auf, der Aufgerufene äufsert alsdann seine Gefühle jedesmal in einer Strophe, hierauf läfst sich wieder der Tod in einer Strophe vernehmen, deren erste sieben Zeilen eine Erwiderung auf die Worte des Vorredners enthalten, während in der achten ein neues Opfer herbeigerufen wird.[2]

1) Vgl. W. Seelmann, die Totentänze des Mittelalters (Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung 17, 1 ff. mit ausführlicher Bibliographie).

2) Str. 13 des Lübecker Totentanzes möge als Beispiel dienen. Der Tod sagt zum König:

Al dyne danken hestu geleyt
Na werliker herlicheyt.
Wat batet? du most in den slik,

Auch das ist beiden Texten gemeinsam, dafs zu Beginn ein Prediger Worte der Ermahnung an die Anwesenden richtet. Seelmann denkt sich den Schauplatz in der Kirche, auf einer Bühne mit zwei Zugängen, deren einer ein Grab vorstellt. Der Tod steht auf der Bühne und ruft zuerst den Papst, dieser tritt auf der einen Seite herein und wird vom Tod im Tanzschritt auf die andere Seite zum Grabe geführt, während dieser Zeit spricht er seinen Klagvers und der Tod antwortet ihm.

Wir haben schon früher Beispiele kennen gelernt, dafs geistliche Redner den Eindruck ihrer Worte durch kurze dramatische Scenen zu verstärken suchten. Zum weitaus gröfsten Teile bezogen sich diese Scenen auf die Passion; der Gedanke, auch die Allgewalt des Todes in Verbindung mit der Predigt anschaulich vorzuführen, entstammt ohne Zweifel dem Geiste eines Volksredners, der die tiefe Wirkung solcher Scenen kannte. Die Vermutung liegt nahe, dafs er dem Franziskanerorden angehörte, in welchem man derartige Ausschmückungen der Predigt besonders liebte.[1] Bis jetzt sind nur zwei Aufführungen des Totentanzes nachgewiesen, die eine 1453 in Besançon bei Gelegenheit eines Provinzialkapitels der Franziskaner, die andere vier Jahre früher, 1449 in Brügge vor dem Herzoge Philipp dem Guten; aus den herzoglichen Rechnungsbüchern ergiebt sich, dafs der Maler Nicaise de Cambray ein Geldgeschenk dafür erhielt, dafs er mit seinen Genossen in der Wohnung des Herzogs ‚certain jeu, histoire et moralité sur le fait de la danse macabre‘[2] aufgeführt hatte. Es scheint, dafs in diesem

---

Werden geschapen myn gelik.
Recht gevent unde vorkeren
Hestu under dy laten reigeren
Den armen niegene leed want!

Zum Bischof:

Her bischop, nu holt an de hant!

1) Hierzu vgl. oben S. 314, 358. Seelmann meint, die gemeinschaftliche Grundlage der weit auseinanderliegenden Texte sei in Frankreich zu suchen. An sich wäre das sehr wahrscheinlich: wenn man jedoch annimmt, dafs es sich um ein Predigtmotiv handelt, dann ist es auch sehr schwer, den Entstehungsort zu bestimmen.

2) Die Herkunft dieser französischen Bezeichnung des Totentanzes ist noch nicht völlig aufgehellt, vgl. Seelmann S. 24 ff.

Falle das Motiv der Predigtscene zu einer abgerundeten dramatischen Aufführung benutzt wurde. Seine grofse Berühmtheit verdankt das Totentanz-Motiv vor allem den bildlichen Darstellungen, dafs diese jedoch ursprünglich auf der Predigtscene beruhen, wird dadurch bewiesen, dafs öfters zu Anfang der Reihe ein Prediger auf der Kanzel dargestellt ist.

Aber alle bisher besprochenen Motive spielen in dem allegorischen Drama des Mittelalters nur eine untergeordnete Rolle gegenüber dem Hauptmotiv, dem Kampf der guten und bösen Seelenkräfte, der in der christlichen Litteratur zuerst von Prudentius in der Psychomachie (c. 400) dargestellt wurde. Prudentius will in seinem allegorischen Epos zeigen, welche Feinde dem Menschen in seinem eigenen Innern erstehen und welche Streiter Christus ausersehen hat, um die Angriffe dieser Feinde zurückzuschlagen. Die grofse Feldschlacht zwischen den Tugenden und Lastern löst sich wie ein Homerischer Kampf in eine Reihe von Einzelgefechten auf; Fides streitet gegen Idolatria, Pudicitia gegen Libido, Patientia gegen Ira, Superbia gegen Humilitas. Mit wirkungsvoller Rhetorik stellt uns der Dichter diese allegorischen Wesen in ihrer Körpergestalt, ihrer Kleidung und ihrem ganzen Gebahren vor Augen: so die Superbia, die hoch zu Rofs einhersprengt und die unscheinbare Humilitas trotzig verhöhnt, die arglose Eintracht, die üppige Luxuria auf ihrem gold- und edelsteingeschmückten Prachtwagen mit Jocus, Amor, Pompa und Voluptas als Begleitern, dann Fides, die sich voll sicheren Vertrauens unbewehrt und unbewaffnet in den Kampf stürzt, Avaritia, die Verderberin der Welt, die zur List ihre Zuflucht nimmt: sie verbirgt ihr Schlangenhaar, hüllt sich in ein weifses Gewand und erscheint als Sparsamkeit.

Die Psychomachie des Prudentius ist nicht nur merkwürdig als „das erste Beispiel einer rein allegorischen Dichtung in der Litteratur des Abendlandes“ (Ebert), sondern vor allem, weil die allegorische Darstellung der Seelenkämpfe von nun an ein Lieblingsgegenstand der christlichen Litteratur blieb. Prudentius war einer der gelesensten Schulautoren, das Grundmotiv der Psychomachie kehrt in mehreren lateinischen Lehrgedichten wieder, vor allem, um nur das berühmteste und verbreitetste

zu erwähnen, in dem Anticlaudianus des Alanus ab Insulis († 1202).[1] Auch in den Volkssprachen wurde der Streit der Tugenden und Laster dargestellt. In dem Tournoiement de l'Antechrist von Huon de Meri (c. 1228) sind Christus und der Antichrist die Heerführer, in William Langlands Lehrgedicht von der Vision Peters des Pflügers wird der Kampf als Belagerung einer Burg aufgefafst, in welcher sich der Mensch und die Christenheit befinden. Sehr verbreitet war auch eine Variation des allegorischen Kampfes, in welcher dem Menschen die drei feindlichen Mächte Welt, Fleisch und Höllengeist (mundus, caro, daemonia) gegenüberstehen, ein Gedanke, der seit dem 12. Jahrhundert in der Erbauungslitteratur häufig vorkommt und auch in eigenen Dichtungen behandelt wurde.[2] Auf diese Dichtungen, welche den Verteidigungskampf des Menschen gegen die Sünde schildern, war ohne Zweifel eine Stelle im Epheserbrief von Einflufs (6, 11 ff.), wo der Apostel die geistige Rüstung schildert, die der Christ gegen die Anfechtungen des Teufels anlegen soll. In den nämlichen Vorstellungskreis gehört auch noch ein anderes Motiv der geistlichen Litteratur: der Weg zur Bufse, den der Mensch zurücklegt, ohne sich von den Lastern beirren zu lassen. So schildert Rutebeuf in seinem Paradiesestraume, wie ihm Pitié und Charité den Weg zu Confession zeigen; er soll zuerst zu Humilité gehen, bei der sich Largesse und Débonnaireté befinden, und soll es vermeiden, auf seiner Wanderung die Wohnung der Todsünden zu berühren. Es verdient bemerkt zu werden, dafs bei den späteren Dichtern das eigentliche Kampfobjekt, der Mensch, mehr hervortritt, als bei Prudentius. Doch schildert diese Dichtungsart keine Individualitäten, überall bekämpfen sich Fleisch und Geist als unversöhnliche Gegensätze, die Aussicht auf Belohnung im Jenseits soll den Menschen in diesem schweren Kampfe trösten und stärken.

Der Gedankenkreis, der uns in diesen Dichtungen entgegentritt, ist verhältnismäfsig erst spät durch dramatische Dar-

1) Über dieses und andere lateinische Gedichte verwandten Inhalts vgl. Leist, der Anticlaudianus. Progr. Seehausen 1878—1882.

2) Vgl. Paul Meyer, Romania 16, 1 ff.; Bulletin de la société des anciens textes français 8, 57 ff.

stellungen verkörpert worden; die Zeugnisse reichen nicht über die letzten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts zurück. Ob und inwiefern die zeitgenössische bildende Kunst auf das Drama einwirkte, könnte nur durch eine eingehende Spezialuntersuchung festgestellt werden,[1] in manchen Fällen ist wohl auch hier mit der Möglichkeit zu rechnen, dafs die bildende Kunst vom Drama beeinflufst wurde, ebenso wie bei den Mysterien und den Totentänzen. Die älteste Erwähnung eines psychologisch-allegorischen Dramas scheint in einer Abhandlung Wiclifs enthalten zu sein, die man in die Zeit um 1378 setzt. Wiclif spricht hier von einem Spiel vom Paternoster, das in York dargestellt werde. Ein Dokument aus dieser Stadt vom Jahre 1399 belehrt uns, dafs sich zur Aufführung des Paternosterspiels eine Brüderschaft gebildet hatte, die über hundert Mitglieder zählte. Der Titel eines Spiels, das die Brüderschaft aufführte, das Spiel von der Trägheit, wird ausdrücklich erwähnt.[2] Es scheint sonach, dafs die Aufführungen in mehrere besondere Teile zerfielen, indem gezeigt wurde, wie in jeder der sieben Bitten des Vaterunser ein Schutzmittel gegen eine der sieben Todsünden enthalten sei, eine Auffassung des Vaterunser, für die sich auch in der geistlichen Litteratur anderer Länder Belege finden.[3] Einen ähnlichen Charakter hatte vermutlich das Spiel vom Credo, das seit 1446 alle zehn Jahre von der Frohnleichnamsbrüderschaft in York aufgeführt wurde. Das älteste französische Zeugnis[4] bezieht sich auf eine Aufführung „von den sieben Tugenden und den sieben Todsünden“ in Tours 1390. Dafs diese Darstellung ebenso wie die Yorker in mehrere Abteilungen zerfiel, geht aus der Bezeichnung ‚les gieux des sept vertuz u. s. w.‘ hervor. Offenbar handelt es sich

1) Vgl. oben S. 280.

2) Vgl. Toulmin Smith i. d. Einleitung zu den York Plays S. XXVIII f.

3) Allerdings wüfste ich für den Augenblick keinen weiteren Beleg beizubringen, als eine deutsche Predigt des 13. Jahrhunderts (herausg. von Schönbach i. d. Sitzungsberichten d. Wiener Akad., hist. phil. Kl. 94, 191 ff.). Der Prediger sagt, die erste Bitte sei gut gegen die Hoffart, die zweite gegen den Neid u. s. w. Für die vierte Sünde acedia (geistliche Trägheit) vermag der Prediger keinen entsprechenden deutschen Ausdruck zu finden.

4) Abgedruckt bei Petit, Répertoire S. 324.

hier um ein Drama in grofsem Stil; aus der urkundlichen Nachricht ergiebt sich, dafs ebenso wie bei den Mysterienaufführungen umfassende Mafsregeln zur Aufrechterhaltung der Ordnung getroffen wurden.

Jedoch erst aus dem 15. Jahrhundert besitzen wir aus beiden Ländern Denkmäler, die uns den Charakter der neuen Gattung mit voller Bestimmtheit erkennen lassen, wir sehen hier sogleich, wie innig die Moralität mit den episch-didaktischen Gedichten der oben geschilderten Art zusammenhängt. Am weitesten können wir die Überlieferung in England zurückverfolgen; dort sind drei Moralitäten handschriftlich erhalten, die in die Zeit Heinrichs VI. (1422—1461) gesetzt werden. Alle drei behandeln das bekannte Thema: der Mensch als Kampfobjekt zwischen Tugenden und Lastern stehend.

Das meiste dramatische Leben herrscht in dem Stücke, welches den Titel führt: „Die Burg der Beharrlichkeit“. Zuerst treten die drei feindseligen Mächte auf: Welt, Fleisch und Höllengeist, letzterer als Belial bezeichnet; nach ihm erscheint Humanum genus, der Vertreter des Menschengeschlechts und stellt sich als neugebornes Kind vor. Auf seine beiden Seiten treten der gute und der böse Engel und suchen ihn in wiederholten Reden und Gegenreden zu sich herüber zu ziehen. Den Ausschlag giebt der böse Engel und zwar mit einem Argument, auf dessen Gefährlichkeit die mittelalterlichen Moralisten nicht müde werden hinzuweisen: man solle es sich zunächst wohl sein lassen, für die Bekehrung sei ja immer noch Zeit, wenn man ins sechzigste Lebensjahr komme. Der gute Engel wehklagt, die Musikanten blasen und der Mensch wird vom bösen Engel zu Mundus geführt, der ihm drei Begleiter zuweist: Stultitia, Voluptas und Detractio, auch Rückenbeifser genannt, wie der Verleumder, den wir in der Prozefsscene der Coventry-Spiele kennen gelernt haben. Auch weiterhin wird Sorge getragen, dafs Humanum genus nicht aus dieser sauberen Clique herauskommt; Detractio vermittelt seine Bekanntschaft mit Avaritia, diese bringt ihn zu den andern sechs Todsünden, eine darunter, Luxuria, wird seine Bettgenossin. Der gute Engel giebt ihn aber doch noch nicht verloren. Er führt ihm Confessio zu, die freilich zunächst zurückgewiesen wird,

sie komme zu früh, es sei noch nicht Charfreitag. Aber Poenitentia bringt ihn dann doch dazu, dafs er sich der Confessio anvertraut. Diese geleitet ihn zu gröfserer Sicherheit in die Burg der Beharrlichkeit, die sich im Mittelpunkte des kreisrunden Schauplatzes erhebt.[1] Die Todsünden werden nun von Belial und Mundus geprügelt und geschmäht, dafs sie Humanum genus entwischen liefsen, dann unternehmen sie alle in Gemeinschaft einen Sturmangriff auf den Menschen, aber das Schlofs der Beharrlichkeit wird von den Tugenden siegreich verteidigt,[2] die Angreifer ziehen sich zurück. Aber der Kampf wird noch einmal aufgenommen und nun überrascht uns der Dichter durch eine sinnreiche Wendung. Humanum genus ist ein alter Mann geworden, dementsprechend wird die Taktik verändert. Eine der Todsünden, Avaritia, schleicht sich heimlich an die Mauer des Castells heran und es gelingt ihr, mit verführerischen Reden Humanum genus herauszulocken. Darob grofse Verzweiflung unter den Tugenden, Avaritias Gegenfüfslerin, die Largitas, entschuldigt sich sogar naiver Weise beim Publikum, dafs sie und ihre Schwestern den Menschen entweichen liefsen. Doch sehr bald rächt sich die Schuld. Der Knabe (Garcio) will die Schätze für sich haben, die der alte Mann mit Hilfe der Avaritia aufgehäuft hat. Der Tod naht heran und rühmt sich in einer langen Rede seiner Macht. Vergeblich ruft Anima im letzten Augenblicke die Misericordia zu Hilfe, der böse Engel ergreift den Menschen und will ihn auf seinem Rücken in die Hölle schleppen. Da erscheinen die wohlbekannten Gestalten der Barmherzigkeit und des Friedens, trotz dem Widerspruch der Gerechtigkeit und der Wahrheit erwirken sie vor Gottes Thron die Begnadigung des Menschen. Friede entreifst dem bösen Engel des Menschen Seele, Barmherzigkeit führt darauf die Seele vor Gottes Thron.

Auch in der Moralität ‚Mankynd' machen sich die guten und die bösen Mächte den Besitz der personifizierten Mensch-

1) S. o. S. 169. Eine Nachbildung des Plans, der der Handschrift beigegeben ist, bei Sharp S. 25.

2) Die bösen Geister werden durch herabgeworfene Rosen in die Flucht getrieben, ähnlich wie im zweiten Teile des Faust. Vgl. Koch im Goethejahrbuch 5, 321 ff.

heit streitig, doch ist hier der lehrhafte Ernst mit allerlei burlesken, zum Teil sogar obseönen Zuthaten vermengt. Es ist das nicht zu verwundern, denn der Hauptvorkämpfer des bösen Prinzips ist unser alter Bekannter Tutivillus; er eröffnet seine Thätigkeit dadurch, dafs er — wiederum ein fein ausgedachter Zug — dem Menschen sein Arbeitswerkzeug, einen Spaten, heimlich wegnimmt. Weiterhin dreht sich die Intrigue darum, dafs die bösen Mächte den gefallenen Menschen von seinem besten Freunde, der Gnade (Mercy), fern zu halten suchen, der Mensch wird so weit gebracht, dafs er sich in Verzweiflung aufhängen will, aber Mercy weifs doch noch rechtzeitig zu ihm zu gelangen und vertreibt die Verführer. In der Moralität ‚Mind, Will and Understanding' tritt mehr ein Geist scholastischer Spitzfindigkeit hervor. Hier ist es nicht ein Vertreter der Menschheit, der von den allegorischen Gestalten umworben wird, sondern die drei Seelenkräfte des Menschen, Geist, Wille und Verstand, treten getrennt nebeneinander auf. Aufser ihnen erscheint dann noch Anima als ein besonderes Wesen. Sie ist nach einer gangbaren Vorstellung der mittelalterlichen Litteratur die Braut Christi, der als allegorische Gestalt unter dem Namen „Weisheit" auftritt. Zuerst kommt Anima in einem weifsen Gewande, dann nachdem die drei Seelenkräfte verführt sind, erscheint sie wieder „in höchst greulicher Gestalt, garstiger als ein Teufel", unter ihrem Mantel kommen sechs kleine Teufelchen hervor. Am Schlufs erfolgt natürlich auch hier die Bekehrung. Bei der Verführung der Seelenkräfte zeigt sich der Teufel, wie so oft in der mittelalterlichen Litteratur, als ein wohlgeschulter Logicus. Dabei sorgt er aber auch für die Unterhaltung; aus einer Bühnenanweisung scheint hervorzugehen, dafs er am Ende einer Scene einen Knaben aus dem Publikum ergriff und mit ihm fortlief.

Noch können wir eine Moralität mit Sicherheit in das 15. Jahrhundert setzen. Es ist dies das Interludium von der Natur (a goodly interlude of Nature) von Henry Medwall, Kaplan des Erzbischofs Morton von Canterbury (1486—1500), der auch im Stück erwähnt wird und vor welchem es höchst wahrscheinlich bald nach 1486 aufgeführt wurde. Das Grundthema ist noch dasselbe, in der Behandlungsweise leitet uns

jedoch diese Moralität zu den Moralitäten des folgenden Zeitraumes hinüber. Medwalls Interludium bezeichnet einen bedeutenden Fortschritt in der lebendigen Gestaltung der allegorischen Abstraktionen; auch ist hier der in der Luft schwebende abstrakte Inhalt durch lokale Anspielungen belebt, aus denen sich ergiebt, dafs das Stück in London entstanden ist. Mundus und Sensuality treten als Verführer des Menschen auf, diese jagt Vernunft weg, da sie es ihm verwehren will, sich mit ein paar liederlichen Dirnen einzulassen. Alsdann nahen sich ihm die sieben Todsünden mit verstellten Namen: der Zorn nennt sich „Männlichkeit", die Trägheit „Ungezwungenheit", ganz ebenso wie bereits bei Prudentius die Habsucht unter der Maske der Sparsamkeit erschienen war. Ausführlich wird der gespreizte ‚Stolz' mit seinem Pagen geschildert, Gefräfsigkeit ist in der Schlacht gegen die Vernunft mit einem Käse und einer Flasche bewaffnet. Später wird Mensch durch Alter mit Vernunft versöhnt, aber auch hier kommt zuletzt noch Habsucht, die dem Kaplan Medwall zu einem scharfen Ausfall gegen seinen eigenen Stand Anlafs giebt.[1]

Man sieht dafs diese Stücke ihrer Tendenz nach durchaus auf dem Boden der althergebrachten Mysterienspiele stehen und die spärlichen Nachrichten und Auszüge lassen uns auch erkennen, dafs viele einzelne Motive von dort her übernommen sind. Aber in den meisten Fällen vermögen wir nicht mehr anzugeben, von was für Schauspielern und bei welchen Anlässen die Moralitäten aufgeführt wurden. Dafs die Handschrift der Burg der Beharrlichkeit sich vermutlich im Besitz von Leuten befand, die sich gewohnheitsmäfsig mit dem Schauspielwesen abgaben, haben wir schon früher gesehen. Die Verfasser gehörten wohl hier wie bei den Mysterien in den meisten Fällen zum geistlichen Stande. Humanus genus bemerkt einmal vom Neide, dafs er oft in Abteien wohne, doch ist Collier gewifs nicht im Recht, wenn er nach dieser Anspielung einen weltlichen Verfasser vermutet, denn es

1) Ein Teil des Castle of Perseverance ist gedruckt bei Pollard, ein Teil von Mind, Will and Understandig in Furnivalls Ausg. der Digby-Mysteries, im übrigen beruhen die obigen Mitteilungen auf den Inhaltsangaben bei Collier Bd. II.

handelt sich hier um einen Mifsstand, der von einem aufserhalb des Klosters stehenden gar nicht so sehr bemerkt und empfunden werden konnte. Die Aufführung auf fahrbaren Gerüsten ist wohl für alle diese Stücke ausgeschlossen. Die Form ist strophisch wie in den Mysterien; Erwähnung verdient es, dafs in der Rolle des Pride in Medwalls Nature auch eine Prosastelle vorkommt.

In Frankreich hören wir gleichfalls seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts immer häufiger von solchen allegorischen Vorführungen der menschlichen Seelenkräfte. Ein Stück von dem Herzen und den fünf Sinnen, das 1426 zu Paris im Kolleg von Navarra aufgeführt wurde, ist verloren gegangen. Das früheste erhaltene Stück dieser Art ist betitelt: ‚Bien-Avisé, Mal-Avisé'. Wir besitzen es allerdings blofs in einem Druck aus dem Ende des Jahrhunderts, es kam jedoch schon 1439 in Rennes zur Darstellung. Hier beruht der Gang der Handlung auf einem Motiv, das uns in England nicht begegnet ist: es werden zwei Vertreter des Menschengeschlechts vorgeführt, deren einer sich zum Guten wendet, während der andere den Verlockungen der bösen Geister unterliegt. Bien-Avisé's innere Läuterung wird dadurch verdeutlicht, dafs er sich von einer allegorischen Gestalt zur andern begiebt. Die Vernunft führt ihn zum Glauben, dieser zur Contrition (Zerknirschung). Von da begiebt er sich zu Confession, unterwegs fordert ihn Demut auf seine modischen Schnabelschuhe abzulegen. Unterdessen lockt ‚Müfsigang' den Mal-Avisé in ein Wirtshaus, wo er trinkt, spielt und schliefslich ausgeplündert wird. Nachdem er dann noch andern Lastern in die Hände geraten ist, wird er am Ende von Male-Fin getötet und von Teufeln in die Hölle geschleift, während dem Bien-Avisé in der Todesstunde Bonne-Fin zur Seite steht; nach dem Tode wird er von Engeln zum Himmel emporgetragen. Ein ähnlicher Kontrast zieht sich durch die Moralität ‚l'Homme juste et l'Homme mondain' von Simon Bongoine, Kammerdiener König Ludwigs XII.[1] Dagegen dreht sich in der Morali-

1) Über die vorerwähnten zwei Moralitäten, die mir unzugänglich waren, berichte ich nach Petit, Comédie S. 79 ff.

tät ,l'Homme pécheur' die Handlung um einen Haupthelden, der erst als leichtsinniger und lasterhafter Jüngling, dann (von einem andern Darsteller) als frommer Büfser vorgeführt wird. Im Homme pêcheur begegnen wir auch einer Manier, die im Laufe der Zeit immer beliebter wurde: zu den Abstraktionen, die durch Sprache und Herkommen überliefert sind, werden neue und zwar zum Teil recht gekünstelte und verzwickte hinzu erfunden; als die vier Hauptverbündeten des Teufels erscheinen Despération de pardon, Honte de dire ses péchés, Crainte de faire pénitence und Espérance de longue vie. Alle diese Spiele wurden nachweislich aufgeführt, offenbar in derselben Weise wie die grofsen Mysterien. Sie sind sehr ausgedehnt und erfordern eine stattliche Zahl von Darstellern. Bien-Avisé zählt etwa 8000, Homme pécheur etwa 22000 Verse, Homme juste wird gar auf 30000 Verse geschätzt. Es war ein weiter Schauplatz erforderlich mit Paradies und Höllenrachen und ohne Zweifel war man auch genötigt, die Spielzeit auf mehrere Tage auszudehnen. Doch ist neben diesen grofsen Dramen auch noch ein kleineres von etwa 600 Zeilen zu erwähnen,[1] in welchem dargestellt wird wie Mundus, Caro und Daemonia den christlichen Ritter bezwingen wollen. Esprit unterstützt den Ritter unter Anführung zahlreicher biblischer Citate; natürlich fehlt auch nicht der Spruch des Apostels Paulus über die Ausrüstung des Christen. Eine abgesonderte Stellung nimmt eine andere Moralität ein, ,Les enfants de Maintenant', die noch in unsern Zeitraum zurückreicht,[2] aber schon auf die spätere Entwicklung hinweist. Der Gegensatz von Gut und Böse wird hier nicht mehr in der gewöhnlichen abstrakten Starrheit vorgeführt, er wird auf ein bestimmtes Ge-

1) Petit, Répertoire No 49. Dafs das Stück in unsere Zeit gehört, ergiebt sich aus dem Buchhändlerkatalog, der in der folgenden Anmerkung citiert ist.

2) Wie aus der Erwähnung in einem Buchhändlerkatalog des 15. Jahrhunderts hervorgeht (vgl. Chereau, Catalogue d'un libraire de Tours au XV^me^ siècle, Paris 1868 und Petit, Répertoire S. 316). Erhalten ist sie blofs in einem Druck des 16. Jahrhunderts, wiederholt bei Viollet-Leduc 3, 1 ff. In dieser Gestalt ist sie vielleicht überarbeitet, S. 15 wird das Griechische als Unterrichtsgegenstand erwähnt.

biet, nämlich auf das Erziehungswesen bezogen und gewinnt dadurch wesentlich an Farbe und Leben. Das Stück war wohl von vorn herein für eine Aufführung in Schülerkreisen bestimmt, am Schlufs wird darauf hingewiesen, dafs die Darsteller Kinder seien, auch der Verfasser bezeichnet sich als einen Lernenden Doch hat das offenbar dem Stück nichts geschadet, die naive Unbeholfenheit und Weitschweifigkeit ist den bejahrten Dichtern der Zeit in gleichem Mafse eigen. Unser Dichter ist sogar in dieser Beziehung bei weitem nicht so schlimm als manche andere. Er beschränkt sich auf 2086 Verse, nnd dafs er manches hübsch nach dem Leben beobachtet hat, werden wir noch sehen. Die beiden Helden des Stückes, Malduict und Finet, die Kinder wie sie jetzt sind, wollen es gern in der Schule bequem haben und möglichst wenig lernen. Die beiden ‚Enfants de Maintenant‘ haben nun einen leibhaftigen Herrn Maintenant zum Vater, also kein personificirtes Abstractum, sondern eigentlich ein Wortwitz,[1] der dann auch in allerlei Wendungen wiederkehrt,

> Car aux enfants de Maintenant
> Il convient faire le galant,

oder

> Car les enfants de Maintenant
> Ne se pourraient passer d'argent,

und ähnliches mehr.

Maintenant ist ein ehrsamer Bäckermeister, seine Frau Mignotte hat auch in ihrem Namen nichts mehr von der Abstraktion. In der Scene, wo sie ihre Söhne zu dem Lehrmeister ‚Instruction‘ bringt, erscheint sie als Vertreterin jener Sorte von überzärtlichen thörichten Müttern, die auch heute noch oft genug in den Sprechstunden der Gymnasialdirektoren auftauchen. Instruction macht der Mutter als verständiger Pädagog den Standpunkt klar; er verweist sie darauf, dafs geschrieben steht: im Schweifse deines Angesichts sollst du dein Brot essen. Die Mutter will aus dem einen Sohn einen Prälaten, aus dem andern einen Juristen gemacht haben. Das

1) Der älteste dieser personificierten Wortwitze, Nemo, kommt schon zu Ende des 12. Jahrhunderts vor; vgl. Denifle im Archiv f. Litt. u. Kirchengesch. 4, 331.

sei nicht so einfach, meint Instruction, da mufs man viel arbeiten, wenig schlafen und gut Latein können. „Wenn ihr die Buben bis nächsten Mittwoch Griechisch und Latein lehrt, sollt Ihr eine gute Bezahlung kriegen.“ „Nein, soweit werden sie mit knapper Not in zehn Jahren kommen.“ „Aber jedenfalls wollen wir nicht, dafs die zarten Kinder geschlagen werden.“ Und in diesem Tone geht es weiter. Die Knaben bleiben zunächst bei Instruction, halten es aber nicht lange aus; sie kehren zum Vater zurück und lassen sich Geld und Kleider geben, worauf sie dann in die Welt ziehen und einen bequemeren Lehrmeister in der Person des Jabien finden, unter dem wir uns wohl keinen geringeren vorzustellen haben, als den leibhaftigen Gottseibeiuns. Dieser ermuntert sie zu Spiel und Liederlichkeit und führt sie mit seiner Tochter, der Dirne Luxuria zusammen, die er mit der Faulheit (Oiseuse) erzeugt hat. Von da ab verläuft das Stück so ziemlich wie die andern, in denen kontrastierende Lebensläufe vorgeführt werden. Finet bleibt in den Schlingen der Verführer, bis er schliefslich, ähnlich wie Judas, durch Desespoir und Perdition zum Galgen befördert wird, Malduiet bekehrt sich noch rechtzeitig und wird unter der strengen Leitung von Instruction und Discipline ein anderer Mensch. Wie in manchen Mysterien, so erscheint auch hier ein Narr, der von Zeit zu Zeit in einem Monolog seinen dürftigen Witz leuchten läfst und nur einmal, als die Knaben mit Luxuria singen und tanzen, sich unter die übrigen Personen des Stückes mischt.

Frankreich zeichnet sich auch auf dem Gebiete der Moralitäten durch grofse Mannigfaltigkeit aus. Es ist bekannt, dafs im Mittelalter die allegorische Einkleidung nicht nur für die erbauliche Litteratur, sondern auch für die Litteratur des Frauendienstes verwendet wurde. Das berühmteste Beispiel ist der Roman de la Rose. Doch gehört hierher auch eine Moralität, die Andrieu de la Vigne c. 1500 verfafste: Honneur des Dames wird von Danger, Envie und Mallebouche angegriffen, aber von Franc-Vouloir und Coeur-Loyal mit Worten und mit Stockschlägen siegreich verteidigt. Lustiger als dieses unbedeutende und gekünstelte Machwerk ist das Spiel vom Vogelleim (Pipée), in welchem Gelbschnabel und

Rotkehlchen sich um die Dame Plaisante-Folie bemühen.[1] Aber mit besonderer Vorliebe wurde die Allegorie zur Darstellung der politischen und sozialen Zustände verwendet; in dieses Gebiet gehört die gröfsere Hälfte der Moralitäten, die noch aus unserm Zeitraum stammen.[2] Das älteste Stück dieser Art läfst sich sogar noch weiter zurückverfolgen, als ‚Bien-Avisé, Mal-Avisé', es mufs in den ersten Jahren des Basler Konzils, etwa 1432 entstanden sein. Dieses ‚Mystère du concile de Bâle' ist unvollständig und lückenhaft überliefert, doch spricht in den erhaltenen Teilen nichts dagegen, dafs es zur Aufführung bestimmt war. Vor dem personifizierten Konzil erscheint die Kirche in kläglichem und ärmlichem Aufzuge, so dafs ‚Concile' sie anfangs gar nicht erkennt. Sie jammert, dafs sie zwei schöne Rosen aus ihrem Kranze verloren habe: Frankreich und Böhmen. Weiterhin treten zu der Gruppe Frankreich, Häresie und zwei wohlbekannte Gestalten aus den Mysterien ‚Paix' und ‚Réformation ou Justice'. Der Gegensatz zwischen beiden tritt hier wie in den Mysterien hervor, allerdings mit starker Bezugnahme auf die Fragen des Reformkonzils.[3] Das gewöhnliche Thema sind jedoch die Leiden des bedrückten und ausgesogenen Volkes. Einmal (No. 21) treten ‚Brot' und ‚Wein' auf und klagen über den Steuerdruck. Derjenige, der Getreide säet, hat kein Mehl, der den Wein bauet, mufs Wasser trinken. Diese Moralitäten sind kaum von den früher besprochenen Farcen zu unterscheiden, in denen ähnliche Ansichten von allegorischen und halb-allegorischen Gestalten ausgesprochen werden. Gringoire hat die dramatische Allegorie verwendet, um den Widerstand des Königs Ludwig XII. gegen Papst Julius II. zu unterstützen. Zu-

1) Petit, Répertoire No. 41, 210. Das letztere Spiel hat Petit unter die Farcen gesetzt. Es erinnert an die Pipée du Dieu d'Amour, über diese vgl. Piaget, Martin Lefranc, Lausanne 1887. S. 131.

2) Nämlich No. 18, 21, 31, 51, 57, 58, 59, 62 und in gewissem Sinne auch No. 52 (s. u. S. 483). In die Zeit vor Franz I. (1515) gehören aufserdem noch No. 11, 13, 19, 37, 40, 41, 49 und eine Moralität in den Ashburnhamhandschriften (Codici Ashburnhamiani I, Roma 1887. S. 64).

3) Petit, Répertoire No. 18. Der Titel befindet sich nicht in der Handschrift, in welcher der Anfang fehlt, vgl. Hagen, Catalogus codd. Bernens. 1875. S. 254.

sammen mit der Sotie, die wir bereits kennen, liefs er eine Moralität aufführen, in welcher Peuple-Français und Peuple-Italique sich über die Kriegsnot beklagen und den Homme-Obstiné (d. h. Papst Julius) anflehen, er möge Frieden schliefsen. Hypocrisie und Simonie bestärken ihn jedoch in seinem trotzigen Sinne, Punition-Divine kündigt ihm an, dafs nur durch die Sünden des französischen Volkes die Strafe des Himmels verzögert werde.

Völlig eigentümlich ist der Versuch des Nicolas de la Chesnaye, die Moralität in den Dienst der Gesundheitspflege zu stellen. Nicolas de la Chesnaye veröffentlichte 1507 eine Abhandlung über den Wert der verschiedenen Nahrungsmittel, als Anhang fügte er eine Moralität in 3650 Versen hinzu, ‚la Condamnation des Banquets', welche die schädlichen Folgen der Schlemmerei zeigen soll. ‚Banquet' verschwört sich mit Apoplexie, Epilepsie und anderen personificierten Krankheiten gegen Gourmandise, Passetemps und deren Gesellschaft. Diese werden von Banquet eingeladen, die Krankheiten fallen während des Schmauses über sie her. Einigen gelingt es, zu fliehen, diese verklagen Banquet vor dem Tribunal der Dame Expérience, die durch ihre Schergen Aderlafs, Klistier, Diät u. s. w. den Banquet verhaften läfst und über ihn Gericht hält; sie wählt sich Hippocrates, Galenus, Avicenna und Averroes zu Beisitzern. Nach einer langen Verhandlung wird Banquet zum Tode durch den Strang verurteilt. Er beichtet vorher noch seine Sünden und bekennt, er habe keinem Menschen Gutes gethan, aufser den Ärzten; alsdann wird das Urteil durch den Henker Diät vollzogen. Als Curiosum verdient auch die Moralität erwähnt zu werden, die das Mysterium eröffnet, durch welches 1509 die Bewohner des Städtchens Romans das Andenken ihrer Schutzpatrone ehrten. Vor Dame Silence erscheinen Asien, Afrika und Europa und bitten, der Aufführung beiwohnen zu dürfen. Dame Silence weist die beiden heidnischen Weltteile zurück und lädt das christliche Europa zum Bleiben ein, darauf bittet sie die Zuhörer um Ruhe und das Spiel beginnt.

Auch in den Niederlanden können wir die Anfänge der Moralitätendichtung bis in das ausgehende Mittelalter zurück-

verfolgen. Hier wurden die Moralitäten die eigentliche Lieblingsgattung der Rederijkergesellschaften, die sich allenthalben in den Städten bildeten und die eigentlichen Träger der bürgerlich-gelehrten Dichtung wurden. In der glänzenden Zeit der burgundischen Herrschaft wurden sie auch von den Behörden gefördert und bei den zahlreichen öffentlichen Festlichkeiten zur Mitwirkung herangezogen. Am reichsten aber entfaltete sich gerade die dramatische Dichtung bei den ‚Landjuweelen', d. h. bei den dichterischen Wettkämpfen, zu denen die Rederijker sich gegenseitig einluden und den Siegern kostbare Gaben als Belohnung zuerkannten. Da wurden Preise für das schönste Lied, für das schönste Possenspiel ausgesetzt, den höchsten Preis pflegte man aber für die besten Moralitätenspiele oder, wie sie in den Niederlanden hiefsen, Sinnspiele (Spelen van Sinne) zu bestimmen. Unter dem Wort „Sinn" ist hier das meist religiöse oder moralische Thema zu verstehen, das die einladende Kammer bestimmte und das die wettbewerbenden Kammern in allegorisch-dramatischer Form behandelten. So lautete das Thema in Gent 1539: „Was tröstet den sterbenden Menschen am meisten?", 1561 in Antwerpen: „Was erweckt den Menschen am meisten zur Kunst?" Das Wort Sinnspiel kommt nicht etwa, wie man in früherer Zeit annahm, daher, dafs man die auftretenden Personifikationen als ‚Sinnekens' bezeichnet hätte, dieser Name kam blofs den allegorischen Figuren mit komischem Charakter zu.[1]

Die Entstehungsgeschichte dieser Rederijkerzusammenkünfte ist nicht völlig klar. Der erste beglaubigte dichterische Wettkampf fand nach te Winkel 1408 in Audenarde statt,[2] doch kamen hier aufser den Rederijkern auch die Schützengilden zusammen und das Preisschiefsen scheint als die Hauptsache betrachtet worden zu sein. Erst späterhin machten sich die Rederijker von dieser Verbindung los und veranstalteten selbst-

1) Hierüber und über die Rederijker im allgemeinen vgl. Schotel, Geschiedenis der Rederijker in Nederland, Rotterdam 1871; Jonckbloet 1, 377 ff.; te Winkel in Pauls Grundrifs der germanischen Philologie II¹, 482 ff.

2) Was es mit dem Landjuweel von Doornik (Tournay) 1394 für eine Bewandtnis hat (vgl. Schotel S. 303), weifs ich nicht.

ständig ihre glänzenden Festlichkeiten; aus dem 15. Jahrhundert sind 44 Wettkämpfe nachgewiesen.

Leider bin ich nicht imstande, die Frage zu beantworten, wann bei einem solchen Wettkampfe zum erstenmal ein Sinnspiel aufgeführt wurde. Der erste mir bekaunte Fall trug sich beim Antwerpener Landjuweel von 1496 zu; hier behandelten die Sinnspiele die Frage: „Welches ist das gröfste Mysterium, das Gott für die menschliche Seligkeit vollbrachte?" Den ersten Preis, drei silberne Kannen, gewann die Kammer „zur Ginsterblume" (Jenette bloemken) in Lier; der Magistrat dieser Stadt vergütete der Kammer alle Kosten und liefs sich das Stück noch einmal aufführen, ein Beweis von vielen, wie sehr ein solcher Sieg als ein frohes öffentliches Ereignis betrachtet wurde. Aus derselben Zeit sind noch die Titel von einigen andern Stücken erhalten, die vermutlich einen moralitätenartigen Charakter trugen, so eines von den zehn Geboten (1498) und eines vom Gewissen (1504). Jedenfalls müssen aber die Moralitäten schon um die Mitte des Jahrhunderts in den Niederlanden bekannt gewesen sein. Es ergiebt sich dies aus dem Brüsseler Spiel von den sieben Freuden Marias; wir haben gesehen, dafs dort der Paradiesesprozefs durch eine Scene eingeleitet wird, wo die ärmliche Gestalt „Bitter-Elend" auftritt und „Innig-Gebet" durch ein Loch in den Himmel eindringt. Dafs derartige Erweiterungen der Paradiesesscene den Ausgangspunkt für die Entwickelung der niederländischen Sinnspiele bilden sollen, ist sehr unwahrscheinlich; viel näher liegt die Annahme, dafs die neuen Personifikationen unter dem Einflufs der bereits entwickelten Sinnspieldichtung in das biblische Drama eindrangen. Eine Aufführung des Maskeroen in Petegem 1475 [1] kann man nicht hierher rechnen, ebensowenig ein Spiel von den klugen und thörichten Jungfrauen, das um das Jahr 1500 entstanden sein soll,[2] denn wenn auch hier die Jungfrauen allegorische Namen tragen, wie Hoffnung, Glaube, Demut, oder die thörichten Eitler Ruhm, Hoffart u. s. w., so ist das ein äufserlicher Umstand, der auf

1) Vgl. van der Straeten, Le théâtre villageois en Flandre, Brüssel 1881 S. 22.

2) Vgl. Kalff, Geschiedenis d. nederl. Letterkunde in d. 16 eeuw., Leiden 1890 S. 220.

das Stück selber wenig Einflufs hat. Namentlich die thörichten Jungfrauen haben durchaus nichts von abstrakten Schattenwesen an sich. Sie backen sich Waffeln, trinken feinen Claret und singen lustige Lieder; Hoffart ist sehr darauf bedacht, dafs ihr die andern nicht auf die Schleppe treten.[1]

In Deutschland sind die Moralitäten nur sehr spärlich vertreten. Die vereinzelten allegorischen Gestalten in den Fastnachtsspielen sind kaum hierher zu rechnen. Wenn wir hören, dafs in Zürich 1484 zur Fastnachtszeit eine Gesellschaft von zehn Genossen umherzog, die sich als die zehn Lebensalter verkleidet hatten,[2] so handelt es sich wohl um eine lehrhafte Vorstellung in der Art der Moralitäten, obgleich solche typische Figuren nicht eigentlich als Allegorien zu betrachten sind. Wenn Kaiser Max in seinem Teuerdank uns vorführt, wie der Held auf seinem Wege von den Nachstellungen Fürwittigs, Unfalos und Neidelharts umgarnt wird, so wäre es sehr wohl denkbar, dafs dem Beherrscher der burgundischen Niederlande durch die Moralitätenspiele die Grundidee nahegelegt wurde, nämlich die Darstellung des Lebensweges als eines fortwährenden Kampfes gegen die Vertreter des bösen Prinzips, indes wurde für die Ausführung des übel geratenen Werkes die erzählende Form gewählt.

Eigentliche Moralitätenspiele finden wir blofs in dem Lübecker Verzeichnis. Vielleicht haben wir auch hier niederländischen Einflufs anzunehmen; dafs die hansischen Kaufleute durch die Geschäftsverbindung mit den Niederlanden auch litterarische Anregungen empfingen, dafür besitzen wir in dem Hartebok ein unzweifelhaftes Beispiel. Vermutlich hatte schon das Lübecker Fastnachtsspiel von 1439 (die fünf Tugenden) den Charakter einer Moralität, ebenso das Spiel von 1444 (Glücksrad[3]); unverkennbar tritt der allegorische Charakter in dem Spiele von 1466 hervor: „Von der alten Welt, von der

1) Von der niederländischen Moralität Elckerlijk und ihrem Verhältnis zur englischen Moralität Everyman wird im folgenden Bande die Rede sein.

2) Bächtold, Anmerkungen S. 70.

3) Die weitverbreitete Vorstellung vom Glücksrad wird auch in dem Spiele des Adam de la Halle und in der Moralität Bien-Avisé, Mal-Avisé verwertet.

neuen Welt und von der Rechtfertigkeit und ihrer Tochter Treue und einem Bruder Wahrheit und Mafshalten (rame mate)." Seit 1478 finden wir in dem Verzeichnis fast ausschliefslich Titel dieser Art; bereits Walther hat bemerkt, dafs von diesem Jahre an nicht der Gegenstand der Handlung angegeben wird, sondern die sittliche Idee, welche durch die Handlung zum Ausdruck kommen sollte. Ob vielleicht ebenso wie in den Niederlanden von den Veranstaltern der Spiele gleich von vornherein eine sittliche Idee als Thema gestellt wurde?[1] Charakteristisch für Lübeck ist das wiederholte Vorkommen einer bestimmten Abart des lehrhaften Spiels, 1486: von der Wahrheit, wie sie überall in der Welt verstofsen wurde, 1496: der Glaube wird gesucht und nicht gefunden, 1515 nochmals: der Glaube wird überall gesucht und nicht gefunden. Auch anderwärts begegnen uns Beispiele dieser Art, so verfafste Henry Medwall, der uns bereits als Dichter der englischen Moralität Nature bekannt ist, ein „Spiel von der Findung der Wahrheit, die von Unwissenheit und Heuchelei weggeschleppt worden war", das 1516 von Heinrich VIII. aufgeführt wurde.[2] Ein deutsches Spiel, das zu dieser Gruppe gehört, hat sich noch erhalten, der Henselyn, der nach 1497, aber vermutlich noch im 15. Jahrhundert in Lübeck gedruckt wurde. Ein Vater schickt drei Söhne aus, um die Rechtfertigkeit zu suchen. Sie nehmen den Narren Henselyn mit und fragen bei allen Ständen an, bei Papst, Kaiser, Edelleuten, Landsknechten, Bauern; bei den Städtern, meint Henselyn, lohne es sich gar nicht, sich aufzuhalten. Der Kaiser sagt, er habe die Rechtfertigkeit den Kurfürsten übergeben, die Bauern sagen, sie hätten niemals von ihr gehört. Dies Werk hat man wohl mit Recht für identisch mit dem Spiel von der Rechtfertigkeit gehalten, das unter dem Jahre 1484 in der Lübecker Liste verzeichnet

1) Zu beachten ist der Titel von 1478, „ein Jedermann in seinen Sack", vgl. Petit, Rep. S. 316 Chacun qui met tout en son sac. Möglicherweise ist also der französische Chacun auch nach Deutschland gewandert, das Sprüchwort, welches die Bedeutung hat, „Jeder sorgt für sein Bestes", kommt allerdings auch in Deutschland schon um das Jahr 1400 vor; vgl. Wander, Deutsches Sprichwörterlexikon 3, 1811.

2) Collier II, 298.

ist.[1] Doch ist es, wie sich leicht erkennen läfst, mehr in der Tendenz als in der Form mit den andern Allegorien verwandt.

In die Geschichte des mittelalterlichen Dramas gehören blofs die ersten Anfänge der Moralitätendichtung, ihre Hauptzeit fällt in das 16. Jahrhundert und geht neben den Anfängen des Renaissancedramas her. Wir werden sehen, wie rasch und leicht die volkstümliche Litteratur sich der Allegorien des Altertums bemächtigte, wie rasch vor allem die Lucianischen Personifikationen sich einbürgerten. Aber auch die neuerstandenen dramatischen Dichtungen enthielten manche Allegorieen, die ganz dem Geiste des Mittelalters entsprachen; ich erinnere nur an den Plutus des Aristophanes und an die Scene zwischen Schwelgerei und Armut zu Anfang des Plautinischen Trinummus, die uns fast anmutet wie eine mittelalterliche Moralität. Es wird sich noch zeigen, dafs in England ein allmählicher Übergang uns von den Moralitäten zu hoch entwickelten neuen Formen führt. Seit dem Beginn der Reformationsbewegung hat die konfessionelle Polemik sich mit Vorliebe der dramatischen Allegorie bedient. Daneben ziehen sich noch durch einen langen Zeitraum die Moralitäten, die ganz auf dem Boden der alten kirchlichen Weltanschauung stehen; die Allegorien in den Frohnleichnamsspielen Calderons gehören zu den bewunderungswürdigsten Beispielen dichterischer Schöpferkraft, die uns auf unserm Wege begegnen werden. Wir müssen also noch öfters auf diese Gattung des Dramas zurückkommen; hier sei nur noch auf einige charakteristische Merkmale hingewiesen, die bereits im Mittelalter hervortreten.

Für die weitere Entwicklung des Dramas ist vor allen Dingen eine Eigentümlichkeit der Moralitäten von Bedeutung, dafs nämlich hier die Handlung nicht durch die Überlieferung festgestellt, sondern von den einzelnen Dichtern erfunden ist.[2] Was die Charakterzeichnung betrifft, so scheint zunächst durch

1) Vgl. Walther, Jahrbuch des Vereins für niederd. Sprachforschung 5, 173 ff.

2) Zuerst hervorgehoben von Dodsley in der Einl. zu den Old Plays (S. XL d. Ausg. von 1780).

die Eigentümlichkeit der allegorischen Figuren ein Fortschritt ausgeschlossen zu sein, aber unter den wenigen Moralitäten, die wir bis jetzt kennen gelernt haben, fanden wir schon einige merkwürdige Beispiele der Belebung blutloser Abstraktionen. Nach den bekannt gewordenen Proben zu urteilen, scheint es, dafs die Engländer sich die Freiheit in reichlichstem Mafse zu nutze machten, die ihnen in ihrer Sprache das Verschwinden des Gefühls für das grammatische Geschlecht darbot, und dafs sie diese Freiheit auch auf die lateinischen Namen ausdehnten. So erscheinen die fünf Sinne als weiblich, Invidia als männlich, Confessio gleichfalls als männlich, Luxuria dagegen wieder als weiblich. Aber auch die Moralitätendichter in andern Sprachen liefsen sich nicht immer durch das grammatische Geschlecht binden, so erscheint im Lübecker Spiele von 1460 der „Bruder Wahrheit“, in den Enfants de Maintenant der Schulmeister ‚Instruction‘.

Schon aus dem obigen ergab sich, dafs die Moralität in Bezug auf Anlafs und Tendenz der Aufführungen und Art der Inscenierung sich einerseits dem Mysterium, andrerseits der Farce nähert. Was die Ausdehnung betrifft, so fanden wir in Frankreich Moralitäten, die sich den geschwollensten Produkten der Mysteriendichtung kühnlich an die Seite stellen können. Doch begnügte man sich auch in Frankreich meist mit einem kleineren Umfange. 1539 stellte Sibilet die Regel auf, die Farce solle etwa 500 Verse zählen, die Moralität dürfe doppelt so lang sein, 1000 bis 1200 Verse. Damit scheint auch die Praxis in den Niederlanden zu stimmen, wenigstens verfügten die Rederijker in Lier, dafs die Darsteller eines Possenspiels bei der Probe eine Kanne Bier, dagegen die Darsteller eines Sinnspiels zwei Kannen auf Kosten der Kammer trinken durften.[1]

Die dramatische Form erklärt sich bei den Moralitäten wie bei den Mysterien aus der Tendenz, dem Volke durch die anschauliche Vorführung eine leicht zugängliche und anregende Belehrung zu verschaffen. In gewisser Hinsicht ergänzen beide Gattungen einander, bei den Mysterien handelt es sich in erster

1) Vgl. Jonckbloet a. a. O.

Linie um historisch-dogmatische, bei den Moralitäten um sittliche Belehrung. Aber doch war bei den Moralitäten das Hören wichtiger als das Sehen. Von unserem Standpunkt aus liegt darin der Keim eines Fortschritts; es ist indes begreiflich, dafs die Moralitätendichter durch Prozessionen, Tänze und andere dergleichen Dinge auch die Schaulust zu befriedigen suchten. Eine Hauptfrage bei der Inscenierung einer Moralität war die angemessene Kostümierung der allegorischen Personen, die Wahl der symbolischen Farben für die Kleidung, die Ausstattung mit beziehungsreichen Emblemen. Gewifs lag in solchen Dingen ein besonderer Reiz für den mittelalterlichen Zuschauer; der gemeine Mann konnte über die fremdartigen reichgekleideten Gestalten staunen, während es für den höher gebildeten eine anziehende Übung des Geistes sein mufste, den Sinn der Erscheinungen zu enträtseln. Durch prächtige Kleidung suchte man zu ersetzen, was sonst diesen Spielen an Reiz fürs Auge mangelte. Zu den am reichsten ausgestatteten gehörte das englische Spiel „Geist, Wille und Verstand", doch wird auch im Prolog zur Burg der Beharrlichkeit auf die glänzende Inscenierung hingewiesen. In den Niederlanden — z. B. in Mecheln 1509 — wurden für die schönste Kleidung in den Sinnspielen besondere Preise ausgesetzt.[1]

Durch die gröfsere Bedeutung des Wortes in den Moralitäten erklärt es sich auch, dafs so viele dieser Dichtungen in zeitgenössischen Drucken vorliegen. Nicolas de la Chesnaye schickt dem ersten Drucke seiner Condamnation des banquets einen ‚prologue' in Prosa voraus, worin er sagt, er habe sein Werk veröffentlicht, damit man es nach Gefallen entweder sichtbarlich vorführen oder auch zum Vergnügen und zur Belehrung für sich lesen könne; er wisse, dafs manche Leute die Moralitäten ebensogern lesen als dargestellt sehen. Auch in England wurden mehrere Moralitäten zur Zeit ihres Erscheinens gedruckt, dagegen kein einziges Mysterium.

Eine Abart der mittelalterlichen Moralität, die eine besondere Betrachtung verdient, ist das allegorische Festspiel. Bis

1) Jonckbloet S. 401.

auf den heutigen Tag ist die Sitte nicht ausgestorben, hohe Herrschaften bei feierlichen Anlässen durch die allegorischen Gestalten der Tugenden, Wissenschaften und Künste begrüfsen zu lassen. Im Mittelalter wurden solche Scenen öfters mit den Schaustellungen verbunden, die man bei feierlichen Einzügen längs des Weges veranstaltete. So wurde 1483 Margareta von Österreich, die Braut des französischen Thronfolgers, bei ihrem Einzug in Paris an der Porte St. Denis von den Gestalten des Handwerks, der Geistlichkeit, der Kaufmannschaft und des Adels mit Versen begrüfst, ähnlich verlief der Empfang Heinrichs VII. bei seiner Anwesenheit in Coventry.[1] Doch giebt es auch Fälle, wo die allegorische Begrüfsung sich zu einem kleinen Drama entwickelte. Der burgundische Hofdichter Chastellain verfafste eine Moralität, die 1468 nach dem Frieden von Peronne vor König Ludwig XI. und Herzog Karl dem Kühnen aufgeführt wurde, eine sehr stark aufgetragene und trotz der Vers- und Reimgewandtheit sehr ermüdende höfische Schmeichelei. Zuerst ein Gespräch zwischen Herz (Coeur) und Mund (Bouche), die alsdann zusammen ein langatmiges Loblied auf die edeln Monarchen singen, die herrlicher sind als die gröfsten Helden des Altertums und die sich wie die Pelikane zum Wohl ihrer Völker die eigene Brust zerfleischen. Coeur bittet alsdann um die Erlaubnis, dafs vor den Fürsten zwei Darsteller in den Rollen der Fürsten selber auftreten dürften und nun beginnt auf der Bühne ein von Friedens- und Freundschaftsversicherungen überfliefsendes Gespräch zwischen König und Herzog, während dessen vermutlich König Ludwig seine ganze Verstellungskunst aufbieten mufste, um ein sarkastisches Lächeln zu unterdrücken. Hierauf wird die Unterredung zwischen Coeur und Bouche fortgesetzt, zu denen sich auch noch Sons und Avis gesellen.[2]

---

1) Über allegorische Einzugsfeierlichkeiten in Coventry vgl. Sharp S. 25, 145.

2) Oeuvres de Chastellain ed. Kervyn de Lettenhove Bd. III (Brüssel 1865) S. 239 ff., Petit, Répertoire No. 52. Chastellain verfafste auch ein Klaggedicht auf den Tod Herzog Philipps des Guten (1467), ein Gespräch zwischen dem Himmel, der Erde, den Engeln und einem Vertreter der Menschheit, der als ‚les Hommes' bezeichnet wird. Der dramatische Cha-

Von einem allegorischen Festspiel, das man dem schottischen Dichter Dunbar (c. 1490) zuschreibt, hat sich nur noch der Prolog[1] erhalten: ein Zwerg, der vermutlich von dem kleingewachsenen Dunbar dargestellt wurde, tritt auf als Personifikation des Reichtums mit seinen drei Brüdern Wohlstand, Lustigkeit und Spiel (Wellfair, Wantonness, Play).

Besonders häufig werden solche allegorische Lob- und Komplimentierspiele im 15. Jahrhundert in Italien dargestellt. In der Zeit, da sie aufkamen, waren jedoch die Renaissance-Elemente schon allenthalben in die öffentliche Bildung eingedrungen; wir sehen daher in den Festspielen diese Elemente gleich von vornherein neben den mittelalterlichen einen breiten Raum einnehmen und bald immer mehr in den Vordergrund treten. Denselben Übergang können wir dann auch in andern Ländern verfolgen und wir werden später die Entwickelung der allegorischen Renaissance-Festspiele aus den Moralitäten einer besonderen Betrachtung zu unterziehen haben.

---

rakter ergiebt sich aus der Überschrift ‚Mystère par manière de lamentation' ed. Kervyn de Lettenhove a. a. O.

1) Herausg. v. Laing, Select remains, 2. Aufl. ed. Small Edinb. 1885 S. 298 ff.; vgl. Schipper, Robert Dunbar, Berlin 1884 S. 207 ff.

Achtes Buch.

Die ersten dramatischen Versuche der Humanisten.

Die Wiederbelebung des klassischen Altertums brachte für das Drama ebenso wie für die anderen Gebiete der Poesie neue Vorbilder und neue Regeln der Kunstübung. Aber noch wichtiger als diese Anregungen wurde eine neue Wendung in der Geschichte des menschlichen Geistes, die Wendung zum Individualismus, die von Burckhardt und Voigt in ihrem Zusammenhange mit der Wiederbelebung des Altertums erkannt und als das unterscheidende Merkmal gegenüber der mittelalterlichen Denkart dargestellt worden ist. Wenn diese beiden grofsen Meister die Entwicklung des Dramas einer eingehenderen Betrachtung gewürdigt hätten, so hätten sie hier eines der merkwürdigsten Zeugnisse für ihre Auffassung des Mittelalters finden können. Was die Mysterien betrifft, so sahen wir schon früher, welche Gleichförmigkeit des Denkens und Empfindens sich in ihnen durch das ganze Abendland offenbart. Und in den Moralitäten, den psychologischen Dramen des Mittelalters, zeigte sich, wie die unendliche Mannigfaltigkeit der Seelenstimmungen und Seelenkämpfe überall auf die abstrakte Formel des Gegensatzes von Fleisch und Geist zurückgeführt ward. Im weiteren Verlaufe der Zeit jedoch entwickelt sich das Drama zu einem treuen Spiegelbilde alles dessen, wodurch sich die neue Epoche in der Geschichte der Menschheit von der früheren unterscheidet.

Freilich werden wir noch einen weiten Weg zurücklegen müssen, bis uns dieser Sachverhalt deutlich entgegentritt. Wenn wir die Wiederbelebung des antiken Dramas betrachten wollen,

müssen wir uns zunächst wieder in die mittelalterliche Schulgrammatik und Schulpoesie zurückversetzen, die noch lange Zeit ein gesondertes Dasein führen sollte, ohne Berührung mit dem lebendigen Drama. Wir werden zu schildern haben, wie der dramatische Horizont der Gelehrtenwelt sich allmählich erweiterte, und werden bei dieser Gelegenheit von neuem erkennen, dafs bei tieferem Eindringen in das Wesen und Werden der Dinge die scharfen und sauberen Grenzlinien sich verwischen.

Es handelt sich hier zunächst um das gröfste Ereignis der neueren Litteraturgeschichte, um die Wiedererweckung der Tragödie.

Von den zwei Gattungen des antiken Dramas, die vor allem in die neuere Zeit hinüberwirkten, attische Tragödie und attische neuere Komödie, war dem Mittelalter nur die letztere bekannt und zwar in der Form der römischen Nachahmungen, auf die wir leider noch heute beschränkt sind. Hier erlosch die Tradition niemals; trotz all der wunderlichen Ansichten, die sich im Mittelalter über das Wesen der Komödie festsetzten, blieb Terenz doch stets ein vielgelesener und hochverehrter Schriftsteller. Was die Tragödie betrifft, so waren natürlich die griechischen Werke dem Mittelalter verschlossen, aber auch die Kenntnis des einzigen römischen Denkmals dieser Art, der Tragödien des Seneca, nahm, wie wir sahen, im Mittelalter mehr und mehr ab; die spärliche Kenntnis, die wir bei vereinzelten Gelehrten des 13. Jahrhunderts finden, stammt aus den Sentenzensammlungen. Wir müssen also die Tragödien des Seneca zu denjenigen Werken des Altertums rechnen, die im Laufe des Mittelalters in Vergessenheit sanken, dann aber in das litterarische Leben von neuem eingeführt, mit verdoppeltem Eifer studiert wurden und zu selbständiger poetischer Nachahmung anregten. Und zwar haben von allen Werken des Altertums diese Tragödien zuerst eine solche Auferstehung erlebt. Die Männer, die sie um das Jahr 1300 zu neuem Leben erweckten, hatten jedoch keineswegs das Bewufstsein einer litterarischen Grofsthat im Sinne des humanistischen Programms, wie es einige Zeit später Petrarca aufstellte. Sie bewegten sich mit ihrem Denken und Empfinden durchaus im Gesichts-

kreise des mittelalterlichen Gelehrtentums, aber sie lieferten brauchbare Arbeit, und die Anregungen, die sie darboten, wurden von den Vertretern der neuen Richtung aufgegriffen und in langsam und schrittweis fortgesetzter Thätigkeit durch den Zeitraum von mehr als einem Jahrhundert weitergeführt. Ein tiefgreifender Einschnitt wird auf diesem Gebiete durch die Frührenaissance in keiner Weise bezeichnet.

Zu den ersten, die nach langer Unterbrechung den Tragödien Senecas wieder ihre Aufmerksamkeit zuwandten, gehört der englische Dominikanermönch Nikolaus Treveth (c. 1260 bis 1330), eine Leuchte der Wissenschaft in seinem Orden. Dauernden Ruhm hat er sich durch seine Geschichte des Hauses Plantagenet erworben, die noch jetzt bei den Historikern als Quellenwerk in hohem Ansehen steht; seinen Zeitgenossen gewährte er reiche Belehrung und die edelste geistige Nahrung durch die Erläuterungsschriften, die er zu mehreren grundlegenden Werken der mittelalterlichen Bildung verfaſste. So zu Augustins Gottesstaat, so vor allem zu des Boethius Werk vom Troste der Philosophie; hier waltet er seines Amtes mit groſser Gelehrsamkeit, Klarheit und Umsicht, in seinen Paraphrasen der poetischen Stellen erhebt er sich, von der hohen und reinen Gesinnung des Dichter-Philosophen erfüllt, zu einer begeistert schwungvollen Sprache.[1] Es scheint, daſs er wie so manche gelehrte Mönche bei seiner Thätigkeit als Kommentator vor allem die Belehrung seiner Ordensbrüder im Auge hatte, wenigstens bemerkt er ausdrücklich, die Erläuterungen zur Consolatio philosophiae seien auf Wunsch einiger Brüder verfaſst, welchen die Lektüre des Boethius Schwierigkeiten bereitet habe.[2] Und wenn er an einer anderen Stelle darüber klagt,

1) Über diesen Kommentar vgl. die Studie in Jourdains Excursions hist. et philos. à travers le moyen-âge. Paris 1880 S. 29 ff.

2) Ein ähnlicher Hinweis auf die litterarischen Bedürfnisse der Ordensbrüder auch in der Einleitung zur Erklärung der Declamationes vgl. Quétif und Echard, Scriptt. Ord. Praed. I, 562. Indes hat Treveth auch ein Werk auf Wunsch des Papstes Johann XXII. angefertigt, wie aus einer merkwürdigen Bulle dieses Papstes von 1317 oder 1318 hervorgeht (mitgeteilt von Thomas in den Mélanges d'archéologie et d'histoire, école franç. de Rome Bd. II 1882 S. 453).

dafs in den wissenschaftlichen Bestrebungen seiner Zeit das Feuer der Pierischen Muse erloschen und die pegaseische Quelle versiegt sei, so können wir vermuten, dafs er durch seine Kommentare ein Gegengewicht gegen die einseitige Vorherrschaft des scholastischen Geistes schaffen wollte. Sonst verdient noch sein Kommentar zu den Deklamationen des älteren Seneca Erwähnung, eine Arbeit, welcher auch moderne Herausgeber ihre Anerkennung nicht versagt haben.

Die Anregung zu dem Tragödienkommentar, der uns hier vor allem beschäftigt, ging von einem der höchstgestellten und angesehensten unter seinen Ordensbrüdern aus, von dem Kardinal Niccolò Albertini von Prato, Bischof von Ostia und Velletri († 1321), der am Hofe zu Avignon als einer der einflufsreichsten päpstlichen Politiker lobte. Über seine litterarischen Studien und über sein Verhältnis zu den Gelehrten jener Zeit sind wir nur sehr mangelhaft unterrichtet.[1] Die Grundlagen der höheren Bildung erwarb er sich an der Parisor Universität und dort hat er vielleicht auch die persönliche Bekanntschaft Treveths gemacht. Seine eigene litterarische Thätigkeit war nicht sehr ausgedehnt und bezieht sich blofs auf theologische und kirchenrechtliche Fragen, doch nahm er noch in vorgerücktem Alter bei seinem Landsmann Convenevole Unterricht in den freien Künsten und verfolgte mit Teilnahme die Entwickelung des Knaben Petrarca, des hoffnungsreichsten unter allen Schülern Convenevoles.[2] Vor allem aber ist für das Verständnis seiner litterarischen Bestrebungen ein Brief von Bedeutung, den er aus Valence an Treveth richtete.[3] Hier

1) Die Biographie in den Elogi degli uomini illustri Toscani (Lucca 1774, IV, 754 ff.) enthält hierüber so gut wie nichts. Die Biographieen von Bandini (Lucca 1757) und von Colzi (im Calendario Prateso III—VI, 1848 bis 1851) sind mir trotz wiederholter Bemühungen leider unzugänglich geblieben.

2) Vgl. Petrarca, Sen. XVI, 1. D'Ancona in seiner Abhandlung über Convenevole (Studj sulla lett. ital. d. primi secoli, Ancona 1884 S. 112 ff.) vermutet wohl mit Recht, dafs der Kardinal in erster Linie die Absicht hatte, seinem Landsmann eine Unterstützung zufliefsen zu lassen.

3) Über Pariser Handschriften, in welchen der Brief und die Antwort Treveths vorkommen, vgl. Oudin, Commentarius de scriptt. eccl. 3, 694. Die vorliegenden Mitteilungen nach 8034 der Bibliothèque nationale. In-

bekennt er sich als dankbaren Leser des Boethiuskommentars und ermuntert den gelehrten Mönch, seine Wirksamkeit als Erklärer schwieriger Autoren fortzusetzen. Er habe gehört, dafs Treveth schon über die Deklamationen Senecas geschrieben habe, dagegen fehle es noch an einer ähnlichen Schrift über die Tragödien dieses denkwürdigen Mannes (ejusdem memorandi viri); der Kardinal wufste natürlich noch nicht, dafs die Deklamationen von Seneca dem Vater herrühren. Die Tragödien seien so voll von verwickelten Stellen und dunkeln Anspielungen, dafs sie einen jeden abschreckten, Treveth möge sie durch seine bewährte Wirksamkeit dem Leser vertraut machen. Aus Treveths Antwortschreiben geht hervor, dafs er sich sogleich anschickte, dem Wunsche des angesehenen Prälaten zu genügen und die Dichtungen des Philosophen zu erklären, der in seinen Tragödien verfahren habe wie die klugen Ärzte, welche die bittern Medikamente durch eine Umhüllung von süfsem Honig schmackhafter machten, ein seit Lucrez häufig wiederholtes Gleichnis. So habe auch Seneca die Lehren der Ethik durch den Reiz der Dichtung zum Nutzen schwacher Geister mit ungemeiner Annehmlichkeit umgeben. Um nun die Tragödien zu erklären, habe er, ungeübt in poetischen

---

zwischen hat Peiper in seiner lehrreichen Schrift De Senecae tragoediarum lectione vulgata (Breslau 1893) beide Briefe nach dem Codex Urbinas 355 herausgegeben. In den Abschriften fehlen die Jahreszahlen, doch steht bei dem Briefe des Kardinals die Bezeichnung des Tages: VIIII Aprilis (im Urbinas: XIIII Aprilis). Der Ort, von dem er abgesandt ist, läfst mit grofser Wahrscheinlichkeit auf die Zeit nach 1305 schliefsen, denn von da ab hatte der Papst seinen Sitz in Frankreich; als terminus ad quem ergiebt sich das Jahr 1320, denn am 1. April 1321 starb der Kardinal. In der Zwischenzeit konnte ich nur für den September 1314 einen Aufenthalt des Kardinals in Valence feststellen; er befindet sich unter den Unterzeichnern einer von dort aus am achten dieses Monats erlassenen Encyklika (vgl. Baluze, Historia paparum Avenionensium 2, 286). Weitere Vermutungen über das Datum s. u. S. 498. Der Vollständigkeit wegen sei bemerkt, dafs die in dem Briefe gebrauchte Bezeichnung ‚Nicolaus, Ostiensis et Velletrensis episcopus' sich auch auf Albertinis Vorgänger Niccolò Boccasini, den späteren Papst Benedikt XI. beziehen könnte. Doch kann dieser in der Zeit, da er den erwähnten Titel führte (1300—1303, vgl. Grandjean, Bénoit XI avant son pontificat, Mélanges d'arch. et d'histoire, éc. franç. de Rome 8, 219 ff.) sich nicht in Valence aufgehalten haben.

Dingen, sich sogleich unter den Chor der Musen gemischt. Er war genötigt, mit Hilfe eines einzigen, noch dazu schlechten und unvollständigen Textes seine Arbeit, so gut es gehen wollte, zu vollbringen, während er z. B. für die Deklamationen mehrere Handschriften herangezogen hatte.[1]

In seinem Tragödienkommentar bahnt er sich nun mit einer kurzen theoretischen Einleitung den Weg zu seiner eigentlichen Aufgabe. Er berichtet nach Augustinus (de civitate dei VI, 5) über die Varronische Einteilung der Theologie in die Theologie der Poeten, der Philosophen und der Priester, um alsdann mit Beiseitelassung der zwei letzten Gattungen die Theologie der Poeten näher zu betrachten, die auf dem Theater vorgeführt werde. Sie zerfalle in zwei Teile, den tragischen und den komischen, über die dann Treveth nach Isidors Angaben allerlei mitzuteilen weifs. Die Poeten schrieben auf dreierlei Arten, entweder in der erzählenden, wo niemand aufser dem Poeten das Wort hat, wie in Virgils Georgicis, oder in der „dragmatischen", wo niemals der Poet spricht, sondern blofs eingeführte Personen, oder endlich in einer aus beiden vorhergehenden gemischten, wie in der Aeneis und den Metamorphosen. Also auch nach Treveth war das Theater der Ort für den Vortrag dramatischer sowohl als epischer Dichtungen. Dann fügt er aber doch hinzu, dafs Virgil und Ovid als Dichter der Aeneis und der Metamorphosen nur insofern als Tragoedi bezeichnet werden könnten, als sie von Königen und von Staatsangelegenheiten dichteten. Das vorliegende Buch Senecas könne jedoch mit Recht als ‚liber tragoediarum' bezeichnet werden, denn es enthalte traurige Gedichte von den Unglücksfällen grofser Männer, Gedichte, in welchen niemals der Poet selber, sondern nur die eingeführten Personen sprächen. Die Darstellung einer Senecaschen Tragödie dachte er sich genau in derselben Weise, wie sich die mittelalterlichen Terenzerklärer eine Lustspielaufführung vorstellten; in der Einleitung zur ersten Tragödie, dem rasenden Herkules, setzt er auseinander, wie in dem kleinen Häuschen auf dem Theater, scena genannt (vgl.

1) Vgl. Annaei Senecae oratorum ed. rhetorum sententiae ed. Bursian S. XVIII.

Isidor, Etym. XVIII, 43), der Anfang des Stückes vorgelesen wurde und ein Mime dazu mit Gebärden die zornige Juno darstellte. Über die wechselnden Versmafse giebt er ausführliche Auskunft, hier war ihm vermutlich sein Studium des Boethius und der weitverbreiteten Abhandlung des Lupus von Ferrieres über die Boethiusschen Versmafse von Nutzen. Der erste Chorgesang giebt ihm aufserdem noch Gelegenheit zu einer allgemeinen Betrachtung über das Wesen des Chors: der tragische Dichter schreibe von den traurigen Schicksalen grofser Männer, und dergleichen gebe im Volk Anlafs zu mancherlei Gerede und mancherlei Urteilen. Daher habe Seneca, um diese Volksstimme zum Ausdruck zu bringen, von Zeit zu Zeit in seinen Tagödien den Chor auftreten lassen. Die Einteilung in fünf Akte ist für Treveth keine unverbrüchliche Regel, für den Hippolytus (Phaedra) nimmt er sechs Akte an. Als ein echt mittelalterlicher Kommentator zeigt er sich am Anfang der Erläuterungen zur ersten Tragödie bei Auseinandersetzung der vier Causae: die causa efficiens dieses Stückes sei Seneca, die causa materialis die Wut des Herkules, die causa formalis die dramatische Kunstform und die causa finalis die Ergötzung des Volkes, oder auch insofern, als im Stück einiges Lebenswertes und einiges Tadelnswertes vorgeführt werde, könne man ethische Absicht unterlegen und alsdann sei der Zweck die Besserung der Sitten durch die vorgeführten Exempel. Schritt für Schritt begleitet Treveth alsdann den Text mit gewissenhaften Erläuterungen, als er in der letzten Tragödie, dem Herkules Oetaeus, bei den letzten Worten angelangt ist, wo der Chor den himmelswärts emporgestiegenen Heros anruft, er möge jetzt von oben herab auf die Ungeheuer, die die Welt beunruhigen, seine Blitze schleudern, da schliefst Treveth seine Arbeit mit dem Gebet: Vor den Blitzen und Anfeindungen der Dämonen möge uns Herr Jesus Christus bewahren, dem Ehre und Ruhm ist in alle Ewigkeit. Amen.

Weniger klar liegt die Erneuerung des Tragödienstudiums in Italien vor unsern Augen. Indes werden wir hier, wenn wir den ältesten Spuren nachgehen, nicht in die beschauliche Stille einer Klosterbibliothek geführt, sondern in einen Kreis von Männern, die mitten in dem reichbewegten Treiben ihrer

Zeit standen. Es wurde schon häufig hervorgehoben, dafs in dem Zeitalter, als dessen gröfster Vertreter Dante hervorleuchtet, die Laienwelt in Italien sich mit Problemen zu beschäftigen begann, die bis dahin dem geistlichen Stande vorbehalten waren. Doch zeigt es sich in letzter Zeit immer deutlicher, dafs gegenüber der höchsten und glänzendsten Offenbarung dieser neuen Tendenz andere bescheidenere litterarische Bestrebungen im Laienstande nicht die verdiente Würdigung gefunden haben. Es gab in jener Zeit eine nicht unbeträchtliche Zahl von weltlichen Juristen, denen ihre lateinische Gelehrsamkeit auch aufserhalb der Fachstudien zu einer Quelle der Erholung und Erbauung wurden, die, von dem Studium der römischen Litteratur angeregt, auch selbständige Versuche in der lateinischen Poesie wagten. Die Untersuchung dieses litterarischen Treibens steht noch in den ersten Anfängen. Verhältnismäfsig am deutlichsten tritt es in zwei Gegenden hervor, wo mehrere dergleichen Männer vereint lebten und sich in freundlichem Gedankenaustausch aneinander anschlossen, in Toscana und in der trevisanischen Mark.[1] In letzterer Gegend bildet die altberühmte Stadt Padua den Mittelpunkt einer Gruppe von Poeten, die in dem Richter Lovato ihr geistiges Oberhaupt verehrten. Lovato trat 1267 ins Richterkollegium seiner Vaterstadt ein. Er hat alsdann eine lange Reihe von Jahren in verschiedenartigen Stellungen dem vaterstädtischen Gemeinwesen gedient; im Jahre 1306 verteidigte er seinen berühmten Landsmann, den Arzt und Philosophen Pietro de Abano, der vor dem Ketzergericht verklagt worden war.[2] Im Jahre 1309 ist er gestorben. Von seinen Gedichten sind erst in neuester Zeit einige ans Licht gezogen worden, meist poetische Episteln, wie sie als ein erheiterndes Spiel in diesem Kreise sehr beliebt waren.[3] Da wird die Frage erörtert, ob es wünschenswert sei oder nicht, wenn man Nachkommenschaft

1) Vgl. den inhaltreichen Aufsatz von Novati im Giornale storico della lett. ital. 6, 178 ff.

2) Vgl. Scardeonius, historia Patavina Lib. II, Class. 9 ed. Graevius Thesaurus VI, 3 Sp. 227.

3) Mir nur aus den Besprechungen Medins und Novatis bekannt. Zur Bibliographie vgl. Cloetta 2, 6.

habe; Lovato antwortet in verneinendem, sein jüngerer Freund Mussato in bejahendem Sinne, Giambono d'Andrea und Bovetino werden zu Richtern aufgerufen und entscheiden zu Gunsten Lovatos, während Mussato zur Zahlung einer Mahlzeit verurteilt wird. Dann folgen Erörterungen über die Freundschaft und über verschiedene Angelegenheiten der Vaterstadt, an der sie alle mit innigster Liebe hängen und deren erinnerungsreiche Vergangenheit sie mit freudigem Stolz erfüllt; für das Grab des Trojaners Antenor, des fabelhaften Gründers der Stadt, entwarf Lovato eine Inschrift in Hexametern, die noch heute den gewaltigen Steinsarkophag am Ponte San Lorenzo in Padua ziert. Den unseligen Zwiespalt seines Vaterlandes durch das Parteigetriebe der Ghibellinen und Guelfen hat er in einem verloren gegangenen Gedichte beklagt. Daneben hat er auch die romantischen Sagen des Mittelalters in seinen poetischen Bereich gezogen, von seinem lateinischen Gedichte über die Schicksale Tristans und Isoldens ist noch ein Bruchstück erhalten.[1]

Für uns ist Lovato vor allem dadurch von Bedeutung, dafs er in seinem Kreise zum Studium der Senecaschen Tragödien anregte. Wann und auf welche Veranlassung hin er selber sich diesem Studium zuwandte, ist gänzlich unbekannt; wie ernst und gründlich er es betrieb, ergiebt sich aus einer merkwürdigen Abhandlung, welche Lovatos jüngerer Freund Mussato nach dem Tode seines Meisters verfafste. Sie ist einem paduanischen Landsmanne gewidmet und zwar keinem geringeren, als dem berühmten staats- und kirchenrechtlichen Schriftsteller Marsiglio, der dem Könige Ludwig dem Bayern in seinem Kampfe gegen das Papsttum zur Seite trat.[2] Mussato belehrt

1) Vgl. Novati S. 194, 195.

2) Die Abhandlung, nach einer Breslauer Handschrift abgedr. bei Peiper S. 31 ff., ist später als die Ecerinis verfafst, vielleicht 1315 oder 1316. Dafs Marsiglio sich in diesen Jahren in Padua aufhielt, ergiebt sich aus einer merkwürdigen Urkunde, die, soviel ich weifs, von den Forschern nicht berücksichtigt wurde, welche sich mit Marsiglio beschäftigt haben. Es ist dies eine feierliche Erklärung, durch welche Pietro de Abano in Gegenwart mehrerer Zeugen, u. a. Marsiglios, seiner Übereinstimmung mit dem Kirchenglauben Ausdruck giebt. Abgedruckt ist die Erklärung bei Verci, Storia della Marca Trivigiana 7, 116 ff., danach wiederholt in den Atti della

hier den Marsiglio über die Versmafse in den Tragödien Senecas in der Form eines Gesprächs, in welchem er den alten Lovato ausfragt und von diesem eingehende Mitteilungen erhält. Besonders ausführlich verbreitet sich Lovato über den Hauptvers, den jambischen Trimeter. Er erklärt, warum der Vers diesen Namen führe, obwohl er sechs Füfse habe, und stellt fest, welche anderen Füfse an die Stelle des Jambus treten können. So zeigt er an Beispielen, dafs der erste Jambus mitunter durch einen Spondeus, Anapäst, Daktylus, Tribrachys oder Proceleusmaticus ersetzt werden könne, der zweite durch einen Tribrachys, der dritte durch einen Spondeus, Daktylus, Anapäst oder Tribrachys, und so führt er seine Beobachtungen durch alle sechs Versfüfse durch. Ebenso belehrt er den Fragenden über die Versarten, die sonst noch in den Tragödien vorkommen; hier kam ihm ebenso wie dem Nikolaus Treveth die Kenntnis der poetischen Abschnitte in der Consolatio philosophiae zu statten, aus denen er mehrere Stellen zur Erläuterung heranzieht. Er bemerkt, dafs der Wechsel der Versmafse sich im Einklang mit dem Wechsel der Stimmung befindet, die gerade in den Dialogen, Trialogen und Tetralogen herrscht. Man erkennt leicht, was für eine wunderliche Ansicht über die Bedeutung des Wortes ‚Dialog' sich hier verrät, doch war diese Ansicht, wie aus dem Catholicon des Johannes de Janua hervorgeht, damals allgemein verbreitet. Auch von dem Wesen des Chors hat Lovato keine Vorstellung, er unterscheidet blofs zwischen der jambischen Narratio und den Transgressiones. Als Vorzüge der Tragödien rühmt er den würdevollen Stil, die blühende Sprache und vor allem die wuchtigen Sentenzen, die noch für lange Zeit der Hauptruhmestitel des römischen Tragikers blieben. Lovatos Beobachtungen über den Bau des Trimeters sind aufserdem noch in einem vatikanischen Codex der Tragödien erhalten, die betreffende Notiz[1] geht höchst wahrscheinlich auf eine Niederschrift zurück, die Lovatos Neffe,

r. Accademia dei Lincei, memorie, scienze morali II, 1878 S. 550. Dafs Marsiglio sich 1316 in Padua aufhielt, ergiebt sich aus einem von Thomas in den Mélanges d'archéol. et d'histoire, éc. franç. de Rome 2, 448 mitgeteilten päpstlichen Schreiben.

1) Mitgeteilt von Novati a. a. O. S. 192.

Rolando da Piazzola, Richter in Padua, anfertigte. Beiläufig bemerkt ist uns in demselben Codex ein Zeugnis von Rolandos Interesse für antike Inschriften erhalten,[1] ein neuer Beweis, daſs unter diesen Paduaner Gelehrten manche Tendenzen sich zu regen begannen, deren Entstehung gewöhnlich in eine spätere Zeit verlegt wird. Auch ein anderes Mitglied des Paduanischen Richterstandes, Geremia da Montagnone[2] hat sich, ohne Zweifel durch den Lovatoschen Kreis angeregt, in das Studium der Tragödien vertieft. Seine Sentenzensammlung, das Compendium moralium notabilium, liefert uns zugleich einen Beweis, wie vortrefflich sich dieses neumodische Studium mit der überlieferten litterarischen Bildung vertrug; die Citate aus den Tragödien stehen friedlich neben solchen aus Matthaeus von Vendôme, Gaufridus Anglicus und andern mittelalterlichen Schulpoeten.

Am fruchtbarsten wurde aber die Anregung zum Studium der Senecaschen Tragödien bei dem bedeutendsten Mitgliede des ganzen Kreises, bei dem Staatsmann, Geschichtschreiber und Dichter Albertino Mussato.[3] Ein Mann von eigenartiger und kräftiger Individualität, von bewundernswerter, auch durch schwere Schicksalsschläge ungebrochener Charakterstärke, mit aufopfernder Hingebung für das Wohl der Vaterstadt wirkend und doch auch den Blick auf die groſsen Fragen richtend, welche die ganze Menschheit berühren, steht er in der Geschichte als ein nicht unwürdiger Zeitgenosse Dantes da, mit dem er auch den tiefen Schmerz teilte, das Leben in der Verbannung fern von der heiſsgeliebten Vaterstadt beschlieſsen zu müssen. Mit wie schweren Mühen er sich zu einer angesehenen Lebensstellung hat durchkämpfen müssen, darüber belehrt er uns in einer Elegie, in welcher er die Frage erörtert, ob sein fünfundfünfzigster Geburtstag festlich begangen werden

---

1) Vgl. den Abdruck der Stelle bei Leo, de Senecae tragg. observv. crit., Berl. 1878 S. 7.

2) Urkundlich erwähnt 1315 und 1318; vgl. die Aktenstücke bei Gloria, Monumenti per la storia dell'università di Padova (1888) 2, 11.

3) Zur Bibliographie über Mussato vgl. Cloetta 2, 11 ff. Ich benutzte die Ausgabe seiner Werke im Thesaurus antiqq. Ital. von Graevius VI².

solle. Angesichts des herannahenden Greisenalters blickt er mit einer eigentümlichen Mischung von Wehmut und Befriedigung auf sein vergangenes Leben zurück, auf seine entbehrungsreiche Jugend, auf manche unverdiente Auszeichnungen und unverdiente Kränkungen, denen er in seiner öffentlichen Wirksamkeit ausgesetzt war. Er war 1461 in einer Vorstadt Paduas geboren, in ärmlichen Verhältnissen; die Mittel zum Studium mufste er sich durch Bücherabschreiben verdienen, und kaum hatte er das einundzwanzigste Lebensjahr erreicht, so mufste er noch für die verwitwete Mutter und drei Geschwister sorgen. Wie es scheint, bewies ihm Lovato in dieser schweren Zeit eine wohlwollende Gesinnung; mit rührender Pietät erinnert sich Mussato des väterlichen Freundes in einer poetischen Epistel an dessen Neffen Rolando, wo er diesem Manne, mit dem er sich aus politischen Gründen entzweit hatte, die Versöhnung anbietet. Doch gelangte er allmählich durch Fleifs und Begabung zu Vermögen und Ansehen; seit seinem fünfunddreifsigsten Lebensjahre (1296) finden wir ihn auch in städtischen Ehrenämtern. Wahrscheinlich entwickelte sich in dieser Epoche der poetische Freundesverkehr mit gleichgesinnten Berufsgenossen, der, wie wir sahen, noch in die Zeit vor Lovatos Tode zurückreicht. Die früheste Darlegung seiner Ansichten über Poesie besitzen wir vermutlich in einer Epistel an den Richter Giovanni da Vigonza, der, wie es in der Überschrift heifst, so gethan hatte, als verabscheue er die von Mussato verfafsten Priapeischen Gedichte.[1] Mussato setzt sich

1) Diese von den ersten Herausgebern unterdrückten unzüchtigen Gedichte, die jedenfalls in Mussatos Jugendzeit fallen, wurden in neuerer Zeit veröffentlicht (vgl. Cloetta 2, 25). Ich kenne sie nicht, vermag also auch nicht anzugeben, ob die Ansicht derjenigen berechtigt ist, die (wie z. B. Körting) Mussato für einen Vorgänger der unzüchtigen Dichter der Renaissance halten, oder ob er sich hier nicht etwa in den Bahnen der mittelalterlich-lateinischen Erotik bewegt. Als einen durchaus mittelalterlichen Menschen zeigt er sich jedenfalls in den Verhandlungen, die er mit den venezianischen Gelehrten führte, als eine Löwin, die man in Venedig gefangen hielt, sich erlaubt hatte, gegen alle Regeln des Physiologus lebendige Junge zur Welt zu bringen. Interessante neue Mitteilungen über diese Verhandlungen, in deren Verlauf auch metrische und prosodische Fragen berührt wurden, findet man im Propugnatore N. S. III, 244 ff. und im Nuovo archivio Veneto I², 240 ff.

sehr aufs hohe Pferd. Um die Würde der Poesie zu verteidigen, verweist er auf ihre Anwendung im Gottesdienst, sowie auf die poetischen Bücher der Bibel und bringt auch das Wort Vates mit Vas Dei zusammen. Nur eine Gattung von Poeten verwirft er, die Spielleute, die den Vortrag ihrer Gedichte mit närrischen Gestikulationen begleiten. Was jedoch seine eigenen inkriminierten Dichtungen betrifft, so begnügt er sich mit der Ausrede, dafs mancher die unzüchtigen Dichter schelte, der selber in seinen Handlungen unzüchtig sei. Vor allem aber ist, was uns hier in erster Linie beschäftigt, der Anfang von Mussatos Senecastudien in diese frühere Epoche zu versetzen. Es scheint sogar, dafs Mussato damals schon daran dachte, die Kunstform Senecas nachzubilden, wenigstens sagt er in der früher erwähnten Unterredung mit Lovato, er bitte deshalb um Auskunft über den Bau des Trimeters, damit er selber lerne, solche Verse zu dichten. Wie Mussato über Stoff und Geist der Tragödien dachte, ergiebt sich aus den von ihm verfafsten Inhaltsangaben, deren Entstehungszeit freilich nicht feststeht; vielleicht sind sie zugleich mit der kleinen metrischen Abhandlung niedergeschrieben. Von Hercules sagt er hier, dafs die Heiden ihn für einen heiligen und gerechten Mann hielten, von Thyestes, dafs er durch Eingebung des Teufels (suggestione diabolica) verleitet wurde, mit der Gemahlin des Atreus Ehebruch zu treiben. Nur selten fügt er eigene Beobachtungen hinzu; die Betrachtung des Chors in der Phaedra, dafs der Mensch dem gesetzmäfsig geordneten Gange der Natur widerstrebe, erinnert ihn an eine Stelle des Boethius (Consol. I, 5); der Umstand, dafs Seneca in zwei Tragödien die Schicksale des Hercules darstellt, veranlafst ihn zu der Bemerkung, gleichwie für Jupiter eine Nacht nicht ausgereicht habe, um Hercules zu erzeugen, so sei auch dem weisen Seneca für diesen Helden eine Tragödie nicht ausreichend erschienen. Wenn der Chor in Senecas Trojanerinnen das Fortbestehen nach dem Tode leugnet, so verwirft dies Mussato als eine ‚indiscreta opinio‘, während Treveth an der entsprechenden Stelle ohne Beifügung irgend welcher Kritik den Gedankengang Senecas wiedergiebt. Übrigens wird der Chor in der Tragödie zu wiederholten Malen ganz im Sinne Treveths als

,chorus seu vulgus' bezeichnet. Die Anerkennung darf man aber Mussato nicht versagen, daſs er klar und übersichtlich das Wesentliche zusammenfaſst; beim Oedipus schlägt er mit Recht das Verfahren ein, zunächst die Geschichte in chronologischer Reihenfolge zu erzählen. Für den historischen Hintergrund der Octavia verweist er auf Sueton, der die Geschichte ,suavissima latinitate' behandle.[1]

So diente unserm Mussato die Dichtkunst zur Erholung in einem arbeit- und ehrenreichen Dasein, er gehört mit zu dem reichen glänzenden Bilde, das sein vaterstädtisches Gemeinwesen in der Epoche darbietet, die den späteren Geschichtschreibern vorschwebte, wenn sie an die Zeiten des alten Lovato dachten,[2] Zeiten, wo neben den reichbegabten einheimischen Schriftstellern auch Dante sich vorübergehend in Padua aufhielt und Giotto durch seine Gemälde in der Kirche Madonna dell'Arena eine neue Epoche der Kunst begründete (1306). Nach Lovatos Tode war Mussato als das Haupt der Paduaner Dichter anerkannt; aber schon im folgenden Jahre brach mit dem Römerzuge Heinrichs VII. (1310) eine Zeit der schwersten äuſsern und innern Kämpfe über die Stadt herein, die ihr tiefe Wunden schlugen und in ihren weiteren Folgen auch das Lebensglück Mussatos vernichteten. Aber es traten nunmehr auch groſse und ernste Aufgaben an ihn heran und er wuchs mit seinen gröſseren Zwecken. Als Staatsmann und Krieger hat er sich glänzend bewährt,[3] und indem er sich ent-

1) Die obigen Mitteilungen nach der Pariser Handschrift 8717.

2) Vgl. d. Chronik der Cortusii lib. I. cap. IX u. Novati, Giorn. VI, 191.

3) Mehrmals wurde er in Angelegenheiten seiner Vaterstadt in das kaiserliche Heerlager vor Brescia geschickt, wo sich damals der Kardinal Albertini als päpstlicher Gesandter eine Zeitlang aufhielt (Sommer 1311). Wenn man nachweisen könnte, daſs beide dort miteinander zusammentrafen und in Verkehr traten, dann wäre es höchst wahrscheinlich, daſs der Kardinal von den Senecastudien des Paduaner Kreises etwas gehört hätte. Alsdann müſste sein Brief an Treveth aus der Zeit von 1312 stammen, denn als er diesen Brief schrieb, waren ihm ohne Zweifel die Bemühungen der Paduaner unbekannt. In seiner Historia Augusta V, 1 spricht Mussato von dem Kardinal mit groſser Hochachtung: ,plebejo genere, magnae virtutis ac sapientiae vir.'

schloſs, die Ereignisse, bei denen er selber mit eingegriffen hatte, als Historiker darzustellen, bot sich ihm für sein schriftstellerisches Wirken eine würdigere Aufgabe dar. Jedoch gleich in der Historia Augusta, seinem ersten Geschichtswerke, das die Thaten Heinrichs VII. bis zu dessen plötzlichem Ende 1313 darstellt, zeigt er sich als Dichter durch die sinnliche Anschaulichkeit, mit welcher er einzelne Charaktere vorführt, z. B. den Niccolò di Lozzo (X, 2), oder Scenen aus öffentlichen Versammlungen; die Reden, die er in einer solchen Versammlung sich selber und seinem politischen Gegner Rolando in den Mund legt, sind Glanzstücke, in offenbarer Nachahmung des Livius entstanden, auf den er als auf einen Landsmann stolz sein durfte.

Schon zur Zeit Heinrichs VII. war der gefährlichste Feind Paduas Can Grande, der Tyrann von Verona gewesen, welcher unter dem Scheine der Vertretung kaiserlicher Interessen bestrebt war, die Macht seines Hauses auf Kosten der Nachbarn zu vergröſsern. Auch nach des Kaisers Tode setzte er als kaiserlicher Vikar diese Politik fort; er wollte vor allem das reiche und mächtige Padua in seine Gewalt bringen. In den blutigen Fehden, die die Paduaner mit ihm ausfochten, that sich Mussato durch seine Tapferkeit hervor, doch hat er den Feind auch mit den Waffen des Geistes bekämpft, indem er seinen Landsleuten an einem historischen Beispiele zeigte, was sie von der Herrschaft eines solchen Tyrannen zu gewärtigen hatten. Ein solches Beispiel bot ihm die Geschichte Ezzelins, der sich etwa achtzig Jahre zuvor Paduas bemächtigt hatte. Auch ihm diente die Vertretung des kaiserlichen Interesses zum Deckmantel, um die eigne Herrschsucht zu befriedigen; sein zwanzigjähriges Blut- und Schreckensregiment lebte noch in der Erinnerung fort und im Volksmunde wurde dieser Teufel in Menschengestalt mit allerlei sagenhaften Zügen ausgestattet, die sich Mussato nicht entgehen lieſs. Merkwürdiger jedoch als der Stoff, den der patriotische Dichter sich wählte, ist die Form; seine ‚Eccrinis‘ ist nach jahrhundertlanger Unterbrechung die erste Tragödie.

Wenn auch Mussato schon zur Zeit des freundschaftlichen Verkehrs mit Lovato an selbständige dichterische Produktion

32*

in Senecaschen Versmafsen gedacht zu haben scheint, so ist es doch sehr unwahrscheinlich, dafs die Anfänge der Ecerinis in diese Zeit zurückreichen; alles spricht vielmehr dafür, dafs der Plan zu der Tragödie in der Zeit erwuchs, welche durch die unzweifelhaft hervortretende Tendenz von selber gegeben ist und innerhalb dieses Zeitraums wiederum können wir die Entstehung des Stückes mit einem hohen Grade von Wahrscheinlichkeit in das Jahr 1314 verlegen. Wie kam aber Mussato dazu, gerade die dramatische Kunstform zu wählen? Wenn wir einen Neueren in einem Werk von tendenziösem Inhalt sich dieser Form bedienen sehen, so ist die Ursache sofort einleuchtend; der Dichter will in einem solchen Falle durch die leibhaftige Vorführung eine energischere und unmittelbarere Wirkung erzielen. Dem Mussato dagegen lag der Gedanke an dramatische Vorführung vollständig fern; das Höchste, was er wohl von Anfang an erhoffte und was ihm dann auch zu teil wurde, war die Ehre einer öffentlichen Vorlesung. Er vergleicht diesen Akt mit den Vorlesungen epischer Gedichte, wie sie in Rom in der Kaiserzeit veranstaltet wurden, und meint, dafs die Thebais des Statius bei der öffentlichen Recitation keinen solchen Beifall gefunden habe, wie seine Ecerinis in Padua. Dafs die geistlichen Spiele sich mit den antiken Dramen unter einen gemeinsamen Begriff zusammenfassen liefsen, hat Mussato ebensowenig bemerkt wie die übrigen mittelalterlichen Gelehrten, trotzdem dafs damals schon in Padua und anderen Städten dieser Gegend öffentliche Aufführungen aus der heiligen Geschichte stattgefunden hatten. Man darf übrigens nicht unbeachtet lassen, dafs in Italien die Entwickelung des humanistischen Dramas in eine frühere Zeit fällt, als die des mittelalterlichen Dramas in der Volkssprache. Die Ecerinis ist über hundert Jahre älter als die ersten Florentiner Repräsentationen; sie ist gleichzeitig mit den ersten Regungen des dramatischen Elements in der Laudenpoesie. Auch aufserhalb Italiens hatte damals das geistliche Drama seine höchste Ausbildung noch lange nicht erreicht. Wir müssen uns stets gegenwärtig halten, dafs die einzelnen Phasen der Entwickelung in der Wirklichkeit nicht so ordnungsmäfsig einander ablösen wie auf dem Papier.

Am meisten Aufschlufs über die Gründe, die bei Mussato für die Wahl der tragischen Form mafsgebend waren, gewährt uns seine Epistel an die Paduaner Artistenfakultät. Wir sehen da, dafs er durch die Verbrechen Ezzelins an die Greuel von Senecas Atreus und Medea erinnert wurde. Und noch aus einem anderen Grunde erscheint ihm Ezzelins Geschichte zur Behandlung in Tragödienform geeignet, denn Ezzelin kann als Beispiel eines Mannes gelten, der auf der Höhe des Menschenschicksals steht und durch die wandelbare Fortuna in die Tiefe hinabgestürzt wird. Ferner handelt es sich hier nicht um eine erdichtete, sondern um eine wahre Begebenheit, und Mussato scheint dies für ein Erfordernis der Tragödie gehalten zu haben, während Donatus nur die Zulässigkeit, nicht aber die unbedingte Notwendigkeit wahrer Geschichten in der Tragödie betont.[1] Des Unterschieds zwischen historischer und sagenhafter Überlieferung war er sich natürlich nicht klar bewufst, doch konnte ihm die angeblich Senecasche Octavia als Beispiel dienen, dafs der Tragiker nicht in längst vergangene Zeiten zurückzugreifen braucht. Und dabei schreibt Mussato der Tragödie eine sittlich veredelnde Wirkung zu, von der, soviel ich sehen kann, in dem konfusen Gerede der mittelalterlichen Theoretiker nirgends die Rede ist: die Tragödie soll dem Menschen Charakterstärke gegenüber den Wechselfällen des Schicksals verleihen.[2] Auch noch in anderer Hinsicht tritt Mussato in seiner Epistel aus der Tradition des Mittelalters heraus; wenn er bedauert, dafs er blofs lateinische Muster, nicht die Tragödien des Sophokles vor sich gehabt habe, so äufsert er damit zuerst jene Sehnsucht nach den reinsten Quellen des antiken Geistes, die für das Zeitalter des Humanismus charakteristisch ist. Und schwerlich steht er mit diesem Gedanken allein; wir dürfen wohl annehmen, dafs auch bei anderen Mitgliedern seines Kreises ähnliche Empfindungen sich regten, wenn sie beim Studium der römischen Schriftsteller die Griechen erwähnt und gepriesen fanden. Allerdings sind das Tendenzen, die zunächst

1) ed. Reifferscheid 7, 17 vgl. Cloetta I, 29.

2) Vox tragici mentes ad contingentia fortes Efficit ignavus diluiturque metus.

ohne Folgen blieben. Doch wenden wir uns nun zur Betrachtung der Ecerinis.

Eröffnet wird die Tragödie durch ein Gespräch Adelheids mit ihren Söhnen Ecerinus (Ezzelin) und Albericus. Die Mutter erklärt sogleich in den ersten Worten, sie wolle den Söhnen ein schauerliches Geheimnis enthüllen, das sie nicht länger zu tragen vermöge. Sie schickt sich an zu erzählen, doch noch ehe sie beginnt, wird sie durch das bloſse Auftauchen des Schreckenseindrucks überwältigt und sinkt ohnmächtig zu Boden. Die Söhne stützen die Zusammenbrechende und benetzen ihr Antlitz mit frischem Wasser. Hierauf berichtet sie, wie ihr einst zur Nachtzeit unter Donner und Blitz ein schreckliches Wesen erschienen sei, mit Hörnern auf der Stirn, mit blutroten Augen, Feuer aus dem Munde speiend, und sie mit Gewalt gezwungen habe, ihm zu Willen zu sein. Unsägliche Angst und Qual habe sie in den zehn Monaten der Schwangerschaft erlitten, endlich habe sie ein Kind zur Welt gebracht, das schon durch seinen Anblick Entsetzen erregte: Ezzelin, und von demselben Vater sei auch Albericus entsprossen. Ecerinus zeigt nach dieser Enthüllung eine wilde, stolze Freude. Keine höhere Abstammung könnten wir uns wünschen, ruft er dem Bruder zu. Wir sind wie Romulus und Remus von göttlicher Herkunft, gröſser als Mars ist der Gott der Rache, der Könige und Fürsten züchtigt; durch Krieg, Hinterlist und Verderben wollen wir das väterliche Reich mehren. Und nun fällt der Dichter plötzlich in den erzählenden Ton. „Nachdem Ezzelin so gesprochen, zieht er sich in den dunkelsten verborgensten Teil des Hauses zurück, wirft sich zur Erde und ruft seinen Vater Lucifer an: Von den Sternen herabgestürzter, stolzer Vater, der du dein trauriges Reich im tiefsten Chaos beherrschst, laſs Deinen würdigen Sohn zu Dir beten. Ich schwöre bei dem schwarzen Styx, daſs ich Christus immer gehaſst habe, sende mir Tisiphone, Alecto und Megaera als Beraterinnen und Helferinnen, ich will mit dem bluttriefenden Schwerte wüten und vor keinem Verbrechen zurückschrecken.“ Zum Schluſs des Aktes singt der Chor vom Stolz, Ehrgeiz und Neid der Sterblichen, die Mächtigen bekriegen sich in unaufhörlicher Fehde; die Plebs, zu

welcher der Chor sich rechnet, mischt sich in die Kämpfe, erhebt und stürzt die Grofsen und wird in ihren Fall mit hineingezogen, wie das ewig sich drehende Glücksrad es bringt. Die ganze Trevisanische Mark ist voll von Kriegsgeschrei und Blutvergiofsen. Am Schlufs des Liedes sieht der Chor einen Boten von Verona herankommen, der nun im zweiten Akte auf der Bühne erscheint, wie ein Bote aus Senecas Tragödien, zuerst fassungslos, durch abgerissene Reden verratend, dafs er Entsetzliches zu verkündigen habe, bis er denn endlich nach ungeduldigem Drängen des Chors sich dazu bequemt, in zusammenhängender Rede zu berichten. Bei Mussato fordert der Chor vernünftigerweise den Boten auf, er möge sich doch erst ausschnaufen und dann erzählen. Es zeigt sich nun, dafs wir uns seit dem ersten Akt einen längeren Zeitraum in Ezzelins verbrecherischer Laufbahn verflossen denken müssen, denn der Bote erzählt zunächst als etwas Allbekanntes, wie und unter welchen Umständen Ezzelin sich zum Herrscher von Verona aufschwang und, erst als der Chor in ihn dringt, er möge doch endlich melden, was er Neues zu sagen habe, da berichtet er von der Einnahme Paduas, wo Ezzelin jetzt als Stellvertreter des Kaisers die Bewohner mit furchtbaren Strafen bedrohe. Der Chor wendet sich himmelwärts, ob denn nicht die Klagen empordrängen. „Gegenüber dem, was sich jetzt zuträgt, verschwinden die Greuelthaten des Diomedes, Prokrustes und Nero. Pietas ist vertrieben, die Erynnis herrscht. Dem Tyrannen zu Gefallen verrät der Bruder den Bruder, der Sohn den Vater und liefert ihn dem Flammentode aus. Die Opfer des Tyrannen werden entmannt, geblendet, die Frauen jammern mit abgeschnittenen Brüsten. Warum sendet Gott seine Blitze nicht auf den Wütenden herab!“

Im dritten Akt erscheint wieder Ezzelin mit seinem Bruder. Sie wollen als würdige Söhne des unterirdischen Gottes die Welt unterjochen. Ezzelin hat schon Verona, Vicenza und Padua unterworfen, jetzt will er auch die Lombardei und ganz Italien in seine Gewalt bringen, dann bis zum Sonnenaufgang vordringen, wo sein Vater vom Himmel herabstürzte, ja vielleicht den Himmel selbst erobern. Zuletzt will er sich dahin wenden, wo die Mittagssonne glänzt. Wie Ezzelin im Westen,

so hat Alberigo im Norden der Mark Erfolge errungen, an die er nach dem Vorbilde seines Bruders titanische Zukunftspläne anknüpft, er will bis in den höchsten Norden vordringen. Um die Menschen zu betrügen, wollen sie sich gegenseitig als Feinde gebärden. Es erscheint Ziramons (Ezzelins Halbbruder Ziramonte) und meldet, daſs Monaldo hingerichtet sei, der in Padua eine Verschwörung gegen Ezzelin eingeleitet hatte. Ezzelin aber will den ganzen Adel und die ganze Bürgerschaft Paduas vernichten, das Blut soll in Strömen über den Marktplatz flieſsen. Eben hat er diese Drohungen ausgestoſsen, da tritt Frater Lucas auf — der Franziskaner Luca Belludi, ein Schüler des heiligen Antonius von Padua. Nachdem Ezzelin ihm Redefreiheit zugestanden, belehrt ihn der Mönch über die Sterblichkeit der Kreatur und über die göttliche Weltordnung. Gott hat dem Menschen Liebe, Hoffnung und Glaube eingepflanzt; Ezzelin soll die drei in sich lebendig werden lassen, aus Liebe seinen Nächsten schonen, auf die erbarmende Gnade Gottes hoffen, die ihm, so sagt der Mönch, durch den Glauben zu teil werde. Ezzelin: Sieht Gott, was ich thue? Lucas: Er sieht es. Ezzelin: Wenn er gewillt wäre, mich daran zu hindern, würde er es thun? Lucas: Warum nicht? Ezzelin: Weshalb ist er so saumselig? Lucas: Er wartet, ob deine Wut nicht nachläſst und du selber die Hand von deinen Mordthaten zurückziehst. Ezzelin: Also aus Rücksicht auf mich allein läſst er das Verderben so vieler Menschen zu? Wer ist der Gott, dem ich lieber bin als diese vielen? Lucas verweist nun auf die Bekehrung Sauls und auf die Freude des gütigen Gottes an reuevollen Sündern. Da erwidert Ezzelin, er sei von Gott selbst als Rächer für die Sünden der Welt gesandt; wie Gott Überschwemmungen, Hagelschläge und Feuerbrünste sende,[1] so auch Tyrannen, die mit dem Schwerte unter den Völkern wüten, wie Nebucadnezar, Pharao und Alexander; auch sie habe Gott gewähren lassen. Und wiederum reiſst uns der Dichter, diesmal im Laufe des nämlichen Aktes, über einen langen Zeitraum hinweg. Ein Bote tritt auf und bittet gleich um Schonung, weil er eine Unglücksbotschaft zu melden habe;

1) Diluvia, culices (!) grandines, ignes, famem.

als Ezzelin ihn hierauf ungeduldig anfährt, berichtet er, dafs Padua verloren sei, eine Schar von Vertriebenen habe es mit Unterstützung der Venetianer zurückerobert. Dies geschah 1256, also siebzehn Jahre nach der Verschwörung des Monaldo, von welcher in der vorhergehenden Scene die Rede war. Ezzelin befiehlt, dafs dem Boten zum Lohn für die Nachricht ein Fufs verstümmelt werden solle. Nach dem Boten erscheint Ansedisius, Ezzelins Neffe, der zum Podestà von Padua eingesetzt war und später für die Preisgebung dieser Stadt im Amphitheater zu Verona den Flammentod erleiden mufste. Auch im Drama wird er, der es wagt, als Flüchtling und unversehrt zu erscheinen, von Ezzelin heftig gescholten, die Todesstrafe sei für sein Vergehen noch nicht ausreichend. Aber nach dem Unglücksschlag rafft sich der Tyrann zu neuer Thatkraft empor, er muntert seine Krieger auf: ‚Animos viriles casus infestus probat‘, die Krieger[1] erklären, sie wollten unter Ezzelins Führung Padua zurückerobern.

Der Chor, der den Akt beschliefst, ergeht sich in den ersten Zeilen in den üblichen Betrachtungen über das trügerische und wechselvolle Glück, dann aber übernimmt er auf einmal die Aufgabe, die dem Chorus im altenglischen Drama, z. B. in Shakespeares Heinrich V., zugeteilt ist: er erzählt, was aufserhalb vorgeht. „Siehe da, der wilde Ezzelin eilt im Fluge herbei. Er findet Padua, das sonst gewohnt war, den Nacken unter sein Joch zu beugen, in feindlicher Stimmung.“ Dann wird weiter berichtet, wie die Kampfbereitschaft der Paduaner ihn veranlafst, das Lager aufzuheben und nach Verona zu ziehen, wo er mit unmenschlicher Grausamkeit gegen die dort im Gefängnis eingekerkerten Paduaner wütet.

Für die Darstellung der Katastrophe wählt Mussato wieder die bequeme Form der Botenberichte. Der vierte Akt wird dadurch ausgefüllt, dafs ein Bote dem Chor den Fall Ezzelins erzählt, wie er auf dem Marsche gegen Mailand, von zwei Seiten her angegriffen, sich an das Ufer der Adda zurückzieht, einem Wolfe gleich, der gegen die verfolgenden Hunde die Zähne knirscht und voll Wut die Augen rollt. Als er hört,

1) Oder ein Krieger? Commilit. abgekürzt bei Graevius.

dafs der Ort am Flusse, gegen den er hingedrängt wird, „Cassano“ heifst, da erinnert er sich an eine Weissagung seiner Mutter, dafs „Assano“ ihn vernichten werde. Er hatte bisher geglaubt, dafs damit „Bassano“ gemeint sei und deshalb diesen Ort immer gemieden; jetzt erkennt er, worauf die Prophezeiung sich bezieht. Nach verzweifeltem Kampfe gerät er schwer verwundet in die Gewalt seiner Feinde, er verschmäht Nahrung und ärztliche Pflege und fährt zu den Schatten des Tartarus hinab. Der Chor, der sich an diesen Akt anschliefst, ist der merkwürdigste der ganzen Tragödie. In klangvollen sapphischen Strophen feiert er die Wiederkehr des Friedens und ermahnt alt und jung, der Gottheit Dank zu bringen. Aber dann fügt Mussato in einer genialen Wendung ein Motiv aus der Zeitgeschichte ein: „Geifselt euch mit Riemen und büfst eure Sünden durch häufig wiederholte Schläge, damit Gott euch gnädig werde.“ Es ist, als ob der Chor der Tragödie sich vor unsern Augen in eine der Flagellantenscharen verwandelte, wie sie nach Ezzelins Fall das Land durchzogen. Nach dem allem bietet der fünfte Akt, der das Ende Alberigos darstellt, ein geringeres Interesse: ein Bote berichtet, wie Markgraf Azzo von Este den Alberigo in seine Gewalt bekam, wie er zuerst seine Kinder vor den Augen des Vaters auf dem Scheiterhaufen verbrannte und alsdann den Vater des gleichen Todes sterben liefs. Dann folgt eine Schlufsbetrachtung des Chors über die ewige Gerechtigkeit, die kein Vergehen ungeahndet läfst.

Dies ist also seit den Zeiten des Altertums das erste Dichterwerk, in welchem die Formen des antiken Dramas nachgebildet sind. Die Grundlinien der Kunstform sind aus Seneca entlehnt. Das Versmafs des Dialogs ist wie dort der jambische Senar, in den Chören finden wir nicht nur Senecasche Metren, sondern auch Senecasche Gedanken wieder. Dafs ein Chor die Tragödie abschliefst, dafür findet sich, wie schon die mittelalterlichen Erklärer Mussatos bemerkten, bei Seneca nur ein einziges Beispiel im Hercules Oetaeus, von hier hat Mussato auch das Metrum seines Schlufschors entlehnt. Der Umfang ist beträchtlich geringer als bei Seneca, 712 Verse, während die kürzeste Tragödie Senecas, die Octavia, 982 Verse zählt. Die Beschränkung der sprechenden Personen in jeder Scene

auf die Dreizahl könnte Mussato aus der Praxis Senecas, vielleicht aber auch aus der Horazischen Ars poetica gelernt haben, dasselbe gilt für die Einteilung in fünf Akte, die nicht allenthalben in den Handschriften überliefert ist.[1]

Wie wir sahen, ist Mussato nicht über den mittelalterlichen Irrtum hinausgekommen, als sei das antike Drama zum Vorlesen bestimmt. Das Studium der Senecaschen Buchdramen konnte ihn ja nur in diesem Irrtum bestärken. Aufserdem war er nicht imstande, eine Eigenschaft zu erkennen und zu würdigen, die aus den griechischen, im wahren Sinne des Wortes theatralischen Vorlagen in Senecas Tragödien übergegangen war. Denn wenn sich auch bei Seneca mehrfach Ortswechsel und Überspringen eines längeren Zeitraumes konstatieren läfst, so ist doch auf seine Tragödien etwas von der gröfseren örtlichen und zeitlichen Geschlossenheit übergegangen, die bei seinen Vorbildern durch die Rücksicht auf die Bühnendarstellung bedingt war. Diese Eigenschaft hat Mussato ebenso wie in früherer Zeit Hrotsvitha unbeachtet gelassen. Wenn er die Zeit der Handlung über mindestens 23 Jahre ausdehnt — von der Einnahme Paduas 1237 bis zu Alberigos Tod 1260 — wenn er ferner den Ort der Handlung gänzlich unbestimmt läfst, so war er sich wohl gar nicht bewufst, dafs er damit von seinem Vorbild abweicht. Auffallender ist es, dafs er an einer Stelle die Regel durchbricht, wonach in der dramatischen Dichtkunst niemals der Autor selbst, sondern blofs die eingeführten Personen das Wort ergreifen, eine Regel, die z. B. von Treveth ausdrücklich hervorgehoben wird, doch konnte dieselbe einem Buchdramatiker nicht als wesentlich erscheinen.

Die Verstöfse gegen den Stil und gegen die dramatische Technik, die sich in der Ecerinis reichlich finden, wurden schon in der ersten Ausgabe von Mussatos Werken durch Villani ausführlich dargelegt und zum Teil mit dem barbarischen Zeitalter entschuldigt, in welchem Mussato lebte. Aber während wir uns späterhin nur zu oft mit Tragödien werden beschäftigen

1) Vgl. Flamini, Giornale stor. della lett. ital. 19, 418. Hinsichtlich der Personenzahl ist zu beachten, dafs Lovato (s. S. 494) von Tetralogen spricht.

müssen, in denen die geistige Dürftigkeit sich hinter virtuoser Handhabung der überlieferten Form zu verbergen sucht, blickt durch die Ecerinis überall ein kräftiger Geist, der mit dem Ausdruck ringt und gröfseren Reichtum in sich birgt, als er in der ungewohnten Form niederzulegen vermag. Um so bewunderungswürdiger ist es, dafs sich Mussato an manchen Stellen zu wahrhaft dramatischer Wirkung erhebt; die Gröfse des Verbrechers, als die Unglücksbotschaften auf ihn einstürmen, hat schon manchen Leser an Shakespeares Macbeth erinnert.

Ein Hauptverdienst des Dramas liegt jedoch in der Wahl des Stoffes. Während späterhin die italienischen Tragiker noch jahrhundertelang achtlos an allen den erschütternden Konflikten und dämonischen Charakteren vorübergingen, die ihnen die Zeitgeschichte in überreicher Menge darbot, hat Mussato in seinem ersten kühnen Versuche sogleich die alte Form mit neuem Inhalt erfüllt. Die Ereignisse, die er darstellt, hat er aus genauer Kenntnis der vaterländischen Geschichte geschöpft; da er an manchen Stellen Ereignisse mitteilt, die sonst nicht überliefert werden, so ist sein Werk auch als Geschichtsquelle zu verwenden. An einer Stelle (Akt II), wo der Chor Verona als Sitz des Tyrannen und Ausgangspunkt alles Übels für die Mark verwünscht, läfst Mussato die Tendenz seiner Tragödie mit vollster Deutlichkeit hervortreten.

Die Paduaner verstanden die Absicht des Dichters und liefsen es an ehrenvollen Zeichen ihres Dankes nicht fehlen. Es war schon früher in Padua vorgekommen, dafs hervorragende Litteraturwerke durch eine öffentliche Anerkennung ausgezeichnet wurden. In solchem Falle vereinten sich Professoren und geistliche Würdenträger zu einer feierlichen Versammlung und erteilten dem betreffenden Buche ihre Approbation. Diese Ehre widerfuhr z. B. im Jahre 1225 der Ars dictandi des Buoncampagno, nachdem dies Werk schon zehn Jahre früher in Bologna in ähnlicher Weise approbiert und mit dem Lorbeer gekrönt worden war. Der Paduaner Geschichtschreiber Rolandino erzählt uns, dafs seine Chronik im Jahre 1262 in einer feierlichen Versammlung vorgelesen wurde, worauf die anwesenden Doktoren und Magister zum Zeichen

ihrer Anerkennung und Zustimmung das Werk mit ihren Unterschriften versahen. Eine ähnliche Auszeichnung erhielt am 3. Dezember 1315[1] Mussato für seine schriftstellerische Wirksamkeit. Unsere Hauptquelle für diesen Hergang bilden Mussatos erste und vierte poetische Epistel; doch läfst der Dichter in seinen umschreibenden Andeutungen die nötige Klarheit vermissen. Soviel geht indes aus seinen Worten hervor, dafs er durch den feierlichen Akt vor allem für die Ecerinis belohnt werden sollte. Aufserdem erwähnt er die nämlichen Ceremonien, die schon früher in ähnlichen Fällen stattgefunden hatten, die Namensunterschrift wie bei Rolandino und die Lorbeerkrönung wie bei Buoncampagno. Von der Krönung eines Buches mit einem Lorbeer, wie sie Buoncampagno erwähnt, können wir uns keine rechte Vorstellung machen; Mussato dagegen sagt ausdrücklich, es sei ihm ein Kranz von Lorbeer, Epheu und Myrten aufs Haupt gesetzt worden. Dafs man die Tendenz der Ecerinis zu würdigen verstand, zeigt sich vor allem aus der Bestimmung, die Tragödie solle in Zukunft alljährlich zu Weihnachten öffentlich verlesen werden, eine Feier, die indes in Wirklichkeit nur bis zum Jahre 1317 oder 1318 wiederholt wurde. Auch scheint es nach Mussatos Worten, dafs die Teilnehmer an der Versammlung ihm in feierlicher Prozession ein symbolisches Geschenk überreichten, ein Bocksfell oder Handschuhe von Bocksfell; dafs der Bock als tragisches Tier dem Mittelalter wohlbekannt war, haben wir ja schon früher gesehen. Es fehlte freilich nicht an solchen, die, wie der Dominikaner Giannino von Mantua, diese Wertschätzung der Poesie übertrieben fanden. Dies gab dann Mussato Gelegenheit, seine Theorie von der Göttlichkeit der Dichtkunst abermals und noch ausführlicher darzulegen, wobei er eine Stelle in Senecas Hercules furens, ebenso wie andre vor ihm eine Stelle aus Virgils vierter Ecloge, als einen Hinweis auf Christus erklärte.

Aber noch eine seltsame Auszeichnung wurde unserem Dichter zu teil. Es giebt gewifs in der gesamten Litteraturgeschichte nur wenige Werke, die so bald nach ihrem Er-

1) Das Datum nach Gloria 1, 229 und 2, 11. Über die früheren Fälle vgl. Colfi S. 627.

scheinen einen Kommentator gefunden hätten wie die Ecerinis. Mit Einwilligung Mussatos wurde der Kommentar von zwei Grammatikern, dem Bologneser Professor Guizzardo und dem Paduaner Professor Castellano verfafst, am 21. Dezember 1317 abgeschlossen und alsdann von anderen Gelehrten in den sieben freien Künsten (ab aliis artistis), geprüft und approbiert. Voran geht eine Biographie Mussatos von Guizzardo und eine Inhaltsangabe in Trimetern von Castellano; ein grofser Teil des Kommentars wird durch den Nachweis der historischen Richtigkeit der dargestellten Ereignisse eingenommen, wobei die Kommentatoren auch die gegen Can Grande gerichtete Tendenz gebührend hervorheben. Doch finden sich auch Beobachtungen über den Versbau und über das Verhältnis Mussatos zu seinem Vorbild Seneca. Der Kommentar ist noch ungedruckt; diejenigen, die bis jetzt Mitteilungen daraus gemacht haben, beschäftigen sich in erster Linie mit dem historischen Teil, der ihnen wichtiger erscheint, als „die grammatischen und metrischen Erörterungen, die Citate aus Virgil, Horaz, Ovid, Lucan und Seneca, die etymologischen Untersuchungen und die endlosen Abteilungen und Unterabteilungen, in denen der Bolognese Guizzardo Meister war.“[1] Doch würde sich aus dem litterarischen Teile gewifs noch manches Interessante für die Geschichte der Auffassung der Tragödie entnehmen lassen. Dafs die Methode der Kommentatoren noch durchaus die mittelalterliche ist, darauf läfst der Anfang schliefsen, der in der herkömmlichen Weise die vier causae des Werkes darlegt.

In dem Jahre, da die Paduaner den patriotischen Dichter mit dem Lorbeer krönten, begann Petrarca als elfjähriger Knabe zu Carpentras in der Schule Convenevoles die sprachlichen und litterarischen Studien, denen er späterhin als Jüngling und Mann durch die zauberhafte Wirkung seiner genialen Persönlichkeit einen Platz unter den wichtigsten geistigen Interessen der Menschheit eroberte. Doch spielt in der Wirksamkeit des grofsen Wiedererweckers die dramatische Dichtung eine ver-

1) Vgl. Colfi, Di un antichissimo commonto all' Ecerinide etc. (Rassegna Emiliana II Modena 1891 S. 424).

hältnismäfsig geringfügige Rolle. Aus dem Idealbild des antiken Kulturlebens, wie es ihm vorschwebte, leuchteten vor allem die Gestalten Virgils und Ciceros hervor, und wenn ihm auch wohl bekannt war, was sich zu seiner Zeit von Resten des antiken Dramas in lateinischer Sprache erhalten hatte, so mochte er doch fühlen, dafs das Bühnenwesen nicht zu den glänzendsten Äufserungen des römischen Geistes gehörte. Die griechischen Tragiker blieben ihm blofse Namen. Allerdings preist er Euripides als das zweite Licht der griechischen Poesie nach Homer[1] und zeigt sich von edler Sehnsucht nach den griechischen Tragikern erfüllt. Als er dem Boccaccio die Schreckensnachricht meldet, dafs sein griechischer Lehrmeister Leonzio Pilato auf der Rückkehr von Byzanz bei einem Seesturm im adriatischen Meere verunglückt sei, liegt ihm nichts mehr am Herzen als die Sorge, ob nicht vielleicht noch die Handschriften des Sophokles und Euripides gerettet werden könnten, die Pilato mitzubringen versprochen hatte (Sen. VI, 1). Dagegen kann man nicht behaupten, dafs der römische Tragödiendichter zu seinen Lieblingsschriftstellern gehört hätte. Es fehlt zwar in seinen Werken nicht an Stellen, wo er sich die sententiöse Weisheit der Senecaschen Tragödien zu eigen macht, so z. B. in jenem Briefe an Dionigi de' Roberti (Fam. IV, 2), wo er die Schilderung der Herrscherpflichten in Senecas Thyestes auf König Robert von Neapel bezieht. Aber verglichen mit der tiefen und nachhaltigen Einwirkung der philosophischen Schriften Senecas ist die Einwirkung der Tragödien auffallend geringfügig; ich wüfste nicht, dafs er ihrer jemals mit vollem und begeistertem Lob gedächte. Denn wenn er einmal gelegentlich bemerkt, dafs seine Tragödien „bei den Dichtern den ersten oder beinahe den ersten Platz einnähmen“ (Fam. IV, 16), so will das wenig besagen gegenüber den enthusiastischen Anpreisungen, von denen er so leicht bei Nennung der grofsen Dichter des Altertums überfliefst. Zudem erwähnt er die Tragödien an der betreffenden Stelle nur in Gemeinschaft mit Aristoteles Poetik und Varros Satiren, um zu zeigen, dafs Poesie und Philosophie sich sehr wohl in Einklang bringen liefsen. Als Beweis

1) Vgl. Hortis S. 387.

für diese Wahrheit waren ihm die Tragödien besonders willkommen und er hat sich auch in seiner Polemik gegen den poesiefeindlichen Arzt dieses Argument nicht entgehen lassen. In solchen Fällen schweigen auch die Bedenken über die Identität des Philosophen und des Tragikers, wie er sie an einer anderen Stelle (Fam. 24, 5) äufsert. Dort tadelt er die Blofsstellung des Nero in der Octavia als ungehörig, meint aber, wenn wirklich die Meinung richtig sei, dafs ein anderer Seneca die Tragödien verfafst habe, dann werde der Philosoph in Bezug auf den Charakter an Ruhm gewinnen, in Bezug auf den Geist an Ruhm verlieren. Gegenüber den Tragödien Senecas war Petrarca nicht in der Lage, Verborgenes hervorzuziehen oder Bekanntes durch eine originelle Auffassung neu zu beleben, er fand selber die Beschäftigung mit den Tragödien als eine neue Mode vor. Mussato wird von ihm nur einmal, und zwar nicht in sehr liebenswürdigem Tone, als historischer Sammler erwähnt, von seinen Senecastudien und seiner Ecerinis redet er niemals.[1] Er liefs sich ja gar zu gerne bewundern als eine Lichterscheinung nach jahrhundertelanger finsterer Barbarei; die Ecerinis betrachtete er ohne Zweifel ebenso wie die göttliche Komödie: als einen hellen Klecks, der den schönen Effekt dieses dunkelen Hintergrundes störte.

Was das antike Bühnenwesen anlangt, so findet sich meines Wissens nirgends eine Spur, dafs Petrarca die Verfehltheit der gangbaren Meinungen erkannt hätte. Seine Äufserungen über die „scenische" Poesie sind unklar und nicht frei von Widersprüchen. Er war genötigt, sich über diesen Punkt zu äufsern, denn die Verächter der Poesie bezogen sich gerne darauf, dafs zu Beginn des Boethiusschen Werkes die königliche Gestalt der Philosophie erscheint und die Musen von der Lagerstätte des Unglücklichen vertreibt, weil diese ‚scenicae meretriculae' doch keinen wahren Trost spenden könnten.[2]

1) Auch nicht, wo er von Ezzelin und der wunderbaren Todesprophezeiung redet (Opera, Ed. Bas. 1581 S. 481).

2) Treveth sagt in seinem Boethiuscommentar: Musae poeticae dicuntur meretriculae. Sicut enim meretrix miscetur cuilibet non causa prolis, sed lucri, sic poetae scribebant de quolibet non amore scientiae sed laudis vel

Schon Giannino von Mantua hatte sich in seiner Polemik gegen Mussato dieser Stelle bedient. Petrarca in der Streitschrift gegen einen Arzt giebt die ‚scenici poetae' den Angriffen der Poesieverächter preis, um alsdann, nachdem er „die Spreu vom Weizen gesondert" hat, die übrigen Dichter, zumal die heroischen, desto nachdrücklicher in Schutz zu nehmen. Ganz wunderlich ist seine Erklärung der Stelle in einem Briefe an Benvenuto von Immola; hier sagt er, Boethius habe mit seiner Äufserung den elegischen Stil gemeint, der für scenische Dinge und für Liebessachen besonders geeignet sei.[1] Doch dachte er bei den ‚scenici poetae' gewifs auch an diejenigen, welche für den Bedarf der gewöhnlichen Gaukler und Lustigmacher dichteten. Diese Menschen läfst er an einer anderen Stelle (De remediis dial. 28) seine ganze Verachtung fühlen. Er hält ihren Stand für ein altes Übel, das sich von Etrurien nach Rom verpflanzt habe,[2] und dafs dort Aesopus und Roscius durch ihre Kunst zu Reichtum und Ansehen gelangt seien, will ihm gar nicht behagen. Doch gesteht er zu, dafs, wenn es jetzt einen Roscius gäbe, man seinen Künsten gegenüber nicht delikater zu sein brauche, als es seiner Zeit Cicero war;[3] die histrionische Kunst sei aber jetzt so herabgekommen, dafs nur ein geschmack- und urteilsloser Mensch an ihr Gefallen finden könne. Vor allem aber sind ihm die Gaukler verhafst, wenn sie sich mit ihren Schmeicheleien an die Reichen und Vornehmen herandrängen. Er wiederholt die alten Klagen, dafs diesen Leuten gegenüber die gelehrten Dichter zurückgesetzt würden, und citiert mit Genugthuung ein scharfes

---

luori. Vocat antem scenicas eo quod carmina poetica consueverunt in scenis recitari. Ebenso wunderlich ist die betr. Stelle in dem angeblich von Thomas von Aquino verfafsten Commentar.

1) Sen. XV, 11 ‚Stilus elegiacus, scenicis rebus et amatoriis aptior.'

2) Vgl. die S. 5 citierte Stelle des Livius.

3) Wie undeutlich Petrarcas Begriffe in dieser Hinsicht waren, geht auch aus seinen Bemerkungen über Petrus Bombasius hervor, den die Venetianer zur Veranstaltung von Fechterspielen aus Ferrara berufen hatten (Sen. IV, 2). Petrarca sagt, Bombasius sei für Venedig, was Roscius für Rom, und er sei ihm auch mit solcher Freundschaft zugethan, wie Roscius dem Cicero.

Urteil Dantes über die Spielleute und ihren Erfolg am Hofe des Can Grande della Scala.[1]

Auch Petrarcas „treuer Schildknappe“ Boccaccio hatte über die antike Tragödie sehr unklare Vorstellungen. Allerdings hat er die Tragödien Senecas genau durchgearbeitet und für sein grofses mythologisches Werk als eine Fundgrube von Notizen verwertet.[2] Und in seiner vielbewunderten Fiammetta hat er für die Schilderung der verzehrenden Liebesleidenschaft, die sich gegen alle Vernunftgründe sträubt, einige wirkungsvolle Züge aus Senecas Phaedra entlehnt.[3] Die Tragödienaufführungen denkt er sich ganz in derselben Weise wie Treveth.[4] In seiner weitschweifigen Verteidigung der Poesie (Genealogia deorum l. XXIV) sucht er sich auch mit den ‚scenicae meretriculae‘ abzufinden. Er läfst es nicht an einer langen und breiten Ausführung über die unwürdigen Poeten fehlen (cap. 19, 20), für die man die Dichtkunst ebensowenig verantwortlich machen dürfe, wie die Philosophie für die Epikuräer oder die Theologie für die Ketzer. Er eifert gegen diejenigen, welche man ‚comici poetae‘ nenne und die ihre sittenlosen Machwerke auf der Bühne unter der Begleitung von Mimen vorgetragen hätten; Plautus und Terenz läfst er freilich als ehrbare Ausnahmen gelten, Ovid gehöre aber doch einigermafsen dazu! Auf diese ‚inhonesti comici‘, die sich auch an Kreuzwegen aus schnöder Gewinnsucht dem Pöbel zur Schau stellten, bezieht er das Verdammungsurteil des Boethius, denn diese Kunst tröste nicht die Leidenden, sondern bewirke, dafs sie sich nur noch mehr in ihren Schmerz versenkten! Die ganze Ausführung erinnert an Mussatos oben erwähnte Epistel; wie der Dichter der Priapeia, so hat auch der des Decamerone die volle Schale seiner sittlichen Entrüstung auf die armen Spielleute ausgegossen.

1) Vgl. Fam. XXIV, 15; Opera (Basel 1581) S. 427.

2) Vgl. Hortis S. 405.

3) Vgl. Crescini, Contributi agli Studi sul Boccaccio, Torino 1887 S. 160 ff.

4) Es ergiebt sich dies aus einer bei Cloetta 1, 39 f. abgedruckten Stelle seiner Dantevorlesungen.

Aus dem allen ergiebt sich, dafs man im Zeitalter Petrarcas noch weit davon entfernt war, die Wiedererweckung der antiken Bühne als eine hohe und würdige Aufgabe des neu erstandenen Humanismus zu betrachten. Wenn im Laufe des 14. Jahrhunderts das Studium der Tragödien sich in Italien mehr und mehr verbreitete, so ist das nur insofern auf den Einflufs Petrarcas zurückzuführen, als durch ihn das Interesse an litterarischen Dingen im allgemeinen gesteigert wurde, der eigentliche Anstofs ging von den Paduanern aus. Auch Treveths Kommentar verbreitete sich über Italien; er ist dort noch in zahlreichen Abschriften erhalten. Daneben regte sich jedoch eine selbständige Erklärerthätigkeit. Der Augustinermönch Dionigi de' Roberti, Lehrer an der Hochschule zu Neapel, Freund und Korrespondent Petrarcas und von diesem als Seneca-Kenner begrüfst (Fam. IV, 2), hat unter anderen Kommentaren zu den Klassikern auch einen zu Senecas Tragödien verfafst; es wird ihm nachgerühmt, dafs er in diesen Erläuterungsschriften trefflich verstanden habe, den Fabeln einen allegorischen Sinn unterzulegen.[1] In ähnlichem Geiste mag auch der Kommentar des Giovanni Segarelli von Parma gehalten sein, der noch in einer Handschrift existiert;[2] der Verfasser beginnt mit einer Anrufung der heiligen Dreieinigkeit, der Jungfrau Maria und der Apostel. Auch waren die Tragödien, wie es scheint, ein beliebter Gegenstand für Universitätsvorlesungen. Von Pietro da Muglio († 1382), dem Freunde Petrarcas und Boccaccios, der an den Hochschulen zu Padua und Bologna unterrichtete, besitzen wir noch Memorierverse, die den Inhalt der zehn Tragödien in zehn Hexameter zusammenfassen; offenbar sollten diese Verse als pädagogisches Hilfsmittel dienen. In Florenz wollten sogar im Jahre 1382 zwei Lehrer, Antonio Piccano und Domenico di Baudino, zu gleicher Zeit Vorlesungen über Senecas Tragödien halten; es drohten daraus Mifshelligkeiten zu entstehen und der Kanzler Salutato hielt es nicht für unter

1) Jacobus Philippus Bergomas im Supplementum chronicarum sagt von Dionigi zum Jahre 1416 ‚Fabulas omnes ad tam praecellentem tropologicum sensum reduxit, ut in ammonendis populis nil jucundius utiliusque afferri posset.'

2) Vgl. Notices et extraits 31¹, 280.

seiner Würde, in eigener Person den Sturm im Glase Wasser zu beschwören.[1]

Die Gestalt des grofsen Staatskanzlers begegnet uns auf Schritt und Tritt in der Geschichte des Tragödienstudiums. Vermutlich ist Salutato bereits in seinen Jugendjahren durch Pietro da Muglio darauf hingelenkt worden, seine eigenhändige Abschrift der Senecaschen Tragödien und der Ecerinis hat sich noch erhalten. Auch die Frage nach der Identität des Tragikers mit dem Philosophen hat ihn beschäftigt; dafs jedenfalls die Octavia nicht von dem Philosophen herrühren könne, hat er richtig erkannt.[2] Mehrmals hat er auch seine Bewunderung für das göttliche Werk der Tragödien ausgedrückt; eine ausführlichere Betrachtung über ihren Inhalt und ihren künstlerischen Wert ist leider von ihm so wenig wie von einem seiner Zeitgenossen bekannt geworden.

Neben Salutato ist noch ein anderer grofser Staatsmann dieser Zeit, der Kardinal Zabarella, unter den Verehrern des Tragikers zu nennen. Er hat eine Handschrift mit Erklärungen versehen, wobei ihm wohl auch seine metrischen Studien zu statten kamen.[3] Dafs die begüterten und vornehmen Büchersammler die Tragödien gerne in ihre Bibliotheken aufnahmen, wird auch durch die vielen reich und prächtig ausgestatteten und illustrierten Codices aus dem 14. und 15. Jahrhundert bewiesen, die sich bis auf die Gegenwart erhalten haben. Unter den Codices italienischer Herkunft ist der Innsbrucker (Univ.-Bibl. No. 87) einer der schönsten. Der Urbinas 355 ist vor allem wegen eines grofsen Bildes bemerkenswert, das die Inscenierung des rasenden Hercules nach den Angaben Treveths veranschaulicht.[4] In der Mitte des halbkreisförmigen Schau-

1) Vgl. Prezziner, Storia del publico studio di Firenze I. Firenze 1810 und die dort mitgeteilte Stelle eines Briefes Salutatos an Pievano.

2) Vgl. den Brief an Tancredo Vergoliesi in Novatis Ausgabe des Epistolario di Coluccio Salutati (in den Fonti per la storia d'Italia, Roma 1891) S. 150 ff. Nach Mehus (vgl. Cloetta 2, 90) scheint Salutatos Abhandlung über die Arbeiten des Hercules (vgl. Novati a. a. O. S. 165) eine allegorische Erklärung der ersten Tragödie enthalten zu haben.

3) Vgl. Kneer, Kardinal Zabarella, Diss. Münster 1891 S. 27.

4) Eine Reproduktion bei d'Agincourt, Histoire de l'art Pl. 72.

platzes befindet sich der Poet in seinem Gehäuse mit dem Buche in der Hand, ganz wie Calliopius in den Terenzhandschriften, den Blick nach der Peripherie des Halbkreises gerichtet, auf deren anderer Seite die Zuschauer stehen. Links von dem Poeten, am inneren Rande des Halbkreises, stehen die Personen der Tragödie, unter anderen Hercules mit Keule und Löwenhaut, rechts der Chorus, vier Männer und drei Frauen, die sich an den Händen halten.

Zu gleicher Zeit können wir verfolgen, dafs das Studium der Tragödien, wohl vor allem durch Treveths Kommentar, sich in Frankreich und England ausbreitete; wie bei Boccaccio, so sind auch bei Chaucer Spuren der Tragödienlektüre nachgewiesen.[1] Auch nach Spanien drang die wiedererweckte Tragödie vor. Der katalanische Edelmann Antonio Vilaragut, der im Jahre 1388 urkundlich nachgewiesen ist, übersetzte die Medea, den Thyestes und die Trojanerinnen vollständig, die übrigen Tragödien bruchstückweise in seine Muttersprache; ich weifs nicht, ob die Katalanen schon darauf aufmerksam geworden sind, dafs sie in dieser Arbeit Vilaraguts die älteste Übersetzung eines antiken Dramas in eine neuere Sprache besitzen. Vilaragut hat übrigens die Tragödien nicht als theatralische Dichtungen aufgefafst; sie sind bei ihm, ebenso wie bei Geremia da Montagnone nicht in Akte, sondern in Kapitel (capitols) eingeteilt. Seine Arbeit bot wiederum die Grundlage zu Übersetzungen ins Kastilianische.[2]

Aber nur in Italien läfst sich nachweisen, dafs das Studium Senecas zu selbständigen Nachdichtungen anregte. Und

1) Von Peiper in Fleckeisens Jahrbüchern für Philologie und Pädagogik 97, 65.

2) Über die katalanischen und kastilianischen Handschriften vgl. Rubió y Lluch, El renacimiento clásico en la literatura catalana, Barcelona 1889 S. 22. Ein Freund hatte die Liebenswürdigkeit mir gelegentlich eines Aufenthaltes in Madrid auf meine Bitten den Anfang der Medea nach der Handschrift in der Biblioteca de su Majestad abzuschreiben: Ho deus conjugals qui favorciats los matrimonis, ho tu Lucina qui est guardiana del talem matrimonial, ho tu Noptinos deus de la mar que mostrist e instruhist Tiffino u. s. w. Als erste Dramenübersetzung bezeichne ich Vilaraguts Arbeit, weil es keineswegs feststeht, ob Notker den ihm nahegelegten Plan einer Andria-Übersetzung (s. S. 2) wirklich ausführte.

zwar können wir hier sogleich eine Thatsache beobachten, die für die weitere Entwickelung der Renaissance-Litteratur sehr charakteristisch ist, dafs nämlich gerade die begabteren unter den humanistischen Dichtern im Gegensatz zu Mussatos Vorgang lieber bei dem Stoffgebiet verweilten, das durch die Tradition des Altertums geheiligt war.[1] Dies gilt vor allem für zwei Männer, die sich in der Geschichte des Humanismus eine angesehene Stellung errungen haben: Antonio Loschi (c. 1365—1441) und Gregorio Corraro (1410—1464).

Antonio Loschi aus Vicenza, der wie so manche gleichgestimmte Zeitgenossen in den Jugendjahren zwischen juristischen Studien und Humanitätsstudien hin- und herschwankte, fand als Jüngling bei seinem Aufenthalte in Florenz 1387 in Salutato ein leuchtendes Vorbild und zugleich einen väterlichen Freund. Hier mag er auch die Anregung zu seiner Tragödie Achilleis empfangen haben, die jedenfalls schon 1390 vollendet war, eine Handschrift, in der sie überliefert ist, trägt diese Jahreszahl. Bei der Wahl des Stoffes werden wir daran erinnert, dafs Loschi gerade in diesen Jahren, von Salutato aufgemuntert, den Plan gefafst hatte, die ungeschickte Prosaübersetzung des Homer von Leonzio Pilato in Verse zu übertragen; er selber war des Griechischen unkundig. Übrigens behandelt er in seiner Tragödie die letzten Schicksale des griechischen Helden, die in der Ilias nicht mehr besungen werden. Hier war Loschi noch auf einen der Berichte angewiesen, aus denen das Mittelalter seine Kenntnis des trojanischen Krieges schöpfte, die Historia de excidio Trojae des Dares Phrygius. Dares erzählt cap. 34, wie Hecuba, nachdem Hektor und Troilus von Achilles erschlagen waren, den verwegenen Plan gefafst habe,

1) 1388 hat ein dunkler Ehrenmann, Giovanni Manzini della Motta, den Plan gefafst, den Sturz des Hauses Scaliger in einer Tragödie zu behandeln. In dem Briefe, in welchem er von diesem Plane spricht, ist ein Chorgesang über die Wechselfälle des Schicksals als Probe mitgeteilt; der Herausgeber, Lazeri (Miscellanea ex mss. libris bibliothecae Collegii Romani S. J., Romae 1754 S. 224), bringt jedoch nur zwei Strophen zum Abdruck, um die Leser nicht zu sehr zu langweilen. Cloetta 2, 82 vermutet, dafs Manzinis Interesse für die Tragödiendichtung durch den Salutatoschen Kreis angeregt worden sei. Von einer Tragödie, die den Tod des Condottiere Piccinino 1465 behandelt, wird im folgenden Bande die Rede sein.

den Tod ihrer Söhne zu rächen. Achills Liebe zu ihrer Tochter Polyxena giebt den erwünschten Anlafs. Sie fordert Paris auf, sich bei dem Tempel des Apollo in einen Hinterhalt zu legen, und läfst alsdann den griechischen Helden nach diesem Tempel einladen; dort solle er Polyxena als Gattin empfangen. Er begiebt sich auf den Weg, begleitet von Nestors Sohn Antilochus; am Tempel werden sie von Paris und den Seinen mit einem Hagel von Wurfgeschossen empfangen; Achilles setzt sich tapfer zur Wehr, unterliegt jedoch zuletzt der Übermacht. Paris will seine Leiche und die des Antilochus den Vögeln zum Frafse preisgeben, doch auf den Rat der Helena werden die Toten ausgeliefert und Agamemnon veranstaltet eine Leichenfeier.

Ebenso verläuft die Begebenheit bei Loschi, der nur den Antilochus wegläfst und andererseits ein paar unwesentliche Umstände aus anderen Quellen einfügt. Im ersten Akt klagt Hecuba, dafs Hektor und Troilus ruhelos am Ufer des Styx umherirren müssen, solange sie nicht gerächt sind. Hektor sei ihr im Traume erschienen und habe sie aufgefordert, endlich das Versäumte nachzuholen. Dafs die Abgeschiedenen erst nach vollzogener Blutrache zur Ruhe eingehen können, ist ein kühner und wirkungsvoller Zug, der soviel ich weifs bei den Dichtern des Altertums nicht vorkommt. Paris glaubt nicht an die Wiederkehr der Geister aus der Unterwelt und will auch von den Racheplänen der Mutter nichts hören; erst als Hecuba ihn mit heftigen Worten als die Ursache all des Unglücks verwünscht, da verspricht er der Mutter zu willfahren und sogleich den Achilles durch einen ‚Satelles‘ zum Tempel des Apollo zu berufen. Zu Anfang des zweiten Aktes preist Achilles die Allmacht Amors und die Schönheit Polyxenas. Der Satelles, der alsdann hinzutritt und dem Achilles die Königstochter als Gemahlin anträgt, überwindet sehr bald die Bedenken des Helden; der Krieg sei kein Hindernis, denn eben durch die Vermählung könne der Friede herbeigeführt werden. Zu Anfang des dritten Aktes ist der verräterische Überfall schon vollbracht. Hecuba triumphiert, jetzt habe sie in Thetis eine Leidensgefährtin erhalten und ihre Söhne könnten den Nachen Charons besteigen. Sie meldet dem Priamus, was geschehen,

uud dieser teilt ihre wilde Freude. Da tritt die Seherin Cassandra hinzu; sie sieht mit ahnungsvollem Geiste all das Unglück, das über Troja hereinbrechen soll. Der vierte Akt besteht fast ganz aus Erzählung; nur an wenigen Stellen von ängstlichen Fragen unterbrochen, meldet ein Bote den Griechen, wie Achilles beim Apollotempel überfallen und getötet wurde. Im fünften Akte endlich beklagt Agamemnon den Umschwung im Schicksal der Griechen und fordert Apollo auf, die Entweihung seines Tempels zu rächen, darauf eiu ziemlich zweckloses Streitgespräch zwischen Agamemnon und Menelaus, dem sein Bruder vorwirft, er wolle den Kampf blofs seines Weibes wegen fortsetzen. Zum Schlufs prophezeit Kalchas, dafs Pyrrhus, der Sohn des Achilles, Troja zu Fall bringen werde.

Man sieht schon aus dieser Inhaltsübersicht, dafs in Loschis Tragödie keine wahrhaft dramatische Bewegung herrscht, weniger noch als bei Seneca, der nach bereits vorhandenen Tragödien dichtete und dadurch unwillkürlich etwas von eigentlich theatralischer Wirkung herübernahm. Ort der Handlung ist teils Troja, teils das griechische Lager; demgemäfs haben wir uns auch den Chor bald aus Griechen, bald aus Trojanern bestehend vorzustellen, ähnlich wie in Senecas Octavia der Chor zuerst von den Anhängern der Octavia, sodann von den Anhängern der Poppaea gebildet wird.[1] Die Zeitdauer der dargestellten Handlung ist erheblich kürzer als in der Ecerinis; wir können uns sehr wohl die ganze Begebenheit auf einen Tag zusammengedrängt denken, doch liegt das in der Natur des dramatisierten Stoffes; ein bewufstes Streben nach Zusammendrängung ist ja bei diesen Lesedramen ausgeschlossen. Dagegen ist es für den gesamten Entwicklungsgang der humanistischen Bewegung bezeichnend, dafs bei Loschi nicht nur in der Wahl des Stoffes, sondern auch in zahlreichen Einzelheiten sich ein engerer Anschlufs an das antike Vorbild zeigt als bei Mussato. Fast bei jedem Schritt treten uns hier Reminiszenzen aus Seneca entgegen, so die Erzählung des Traumgesichts zu Anfang, der Botenbericht, der hier noch

1) Vgl. Cloetta 2, 144.

mehr als bei Mussato an Senecas Thyestes erinnert; sagt doch der Bote selber, die Ermordung des Achilles sei ein noch schrecklicherer Frevel als das Gastmahl des Thyest, ferner die unheilverkündende Cassandra (wie in Senecas Agamemnon), der Streit zwischen Agamemnon und Menelaus, der an den zwischen Agamemnon und Pyrrhus in den Trojanerinnen erinnert. Die fünf Chorgesänge — auch hier am Schlufs eines jeden Aktes — bewegen sich ganz im Gedankenkreise der Senecaschen Chöre: Gebet an die Götter, Besingung der Allgewalt Amors, Wandelbarkeit des Schicksals, Preis der ruhigen und bescheidenen Lebensführung, Unerbittlichkeit des Todes. Die wörtlichen Entlehnungen sind nicht selten, doch hat Loschi auch mehrfach mit entschiedenem Glück den Schwung und die energische Gewaltsamkeit der Senecaschen Rede selbständig nachgebildet, namentlich in den Ausbrüchen der Leidenschaft Hecubas und in der Schilderung von Achilles Tode. Mit Prägung neuer Sentenzen in Senecas Manier hat er sich offenbar sehr angestrengt; einmal im Gespräch zwischen Hecuba und Paris versucht er auch das Kunststück einer Sentenzen-Stichomythie, doch mit Sätzen wie ‚Servare regis maxima est virtus fidem‘ oder ‚Ubi regnat odium, spernitur pietas, fides‘ reicht er nicht entfernt an die Virtuosität seines Vorbildes heran. Ob Loschi bei der Wahl des Titels nach Mussatos Vorgang sich an den Gebrauch der Epiker hielt oder ob er wie Seneca seine Tragödie mit dem Namen der Hauptperson bezeichnet erscheinen liefs, dies ist jetzt schwer zu bestimmen, denn von den zwei Handschriften, die uns noch aus den Lebzeiten des Dichters erhalten sind, wird in der einen die Tragödie als „Achilles“, in der andern als „Achilleis“ bezeichnet. Hinsichtlich des Umfangs nähert sie sich mehr den Tragödien Senecas, sie zählt 941 Verse. Die spärliche Überlieferung läfst darauf schliefsen, dafs die Tragödie wenig Verbreitung fand. Loschi selbst mufs von der Jugendarbeit nicht viel gehalten haben, er spricht nirgends von ihr. Auch sein Freund Francesco da Fiano in seinem schönen Lobgedicht erwähnt Loschi nicht als Tragiker, und in dem folgenden Jahrhundert finden wir eine einzige unbestimmte Erwähnung bei dem obskuren Vincentiner Dichter Galasso de' Cavazzoli, der von dem „Kothurn“ seines

Landsmanns spricht, ohne jedoch die Achilleis namhaft zu machen.[1]

Einen weit glänzenderen Erfolg hatte die ‚Progne' des Corraro, gleichfalls ein Versuch der jugendlichen Lehrjahre. Sie entstand etwa 1428, im achtzehnten Lebensjahre des Verfassers, der sich damals in Mantua in der Lehranstalt Vittorinos von Feltre, des gröfsten humanistischen Pädagogen befand. Corraro erzählt selber, er habe bei den poetischen Schulübungen erkannt, dafs seine starke Seite nicht sowohl in der Versgewandtheit, als vielmehr in der Erfindungsgabe liege, und er habe sich deshalb der Tragödie zugewendet, weil es hier vor allem auf die Erfindungsgabe ankomme. Den Stoff fand er bei der Lektüre des Ovid in der Geschichte des Thrakischen Königs Tereus, welcher die Philomela, die Schwester seiner Gemahlin Prokne, mit Gewalt ihrer jungfräulichen Ehre beraubt und ihr dann die Zunge ausschneidet, damit sie seine Schandthat nicht verraten könne. Prokne indes erfährt alles und rächt sich furchtbar an ihrem Gemahl; sie tötet den Sohn, den sie von ihm empfangen, setzt dem Vater sein Fleisch zum Mahle vor, dann enthüllt sie ihm selber ihre Rachethat und weidet sich an seinem Entsetzen. Vermutlich hat Corraro gewufst, dafs diese Begebenheit schon im Altertum tragisch behandelt wurde,[2] doch war sie ihm, wie es scheint, vor allem aus dem Grunde willkommen, weil er hier Greuelthaten aufhäufen konnte, wie sie sich bei Seneca blofs in zwei Tragödien getrennt vorfinden: der Vater, dem das Fleisch der eignen Söhne vorgesetzt wird — im Thyestes, und die Mutter, die ihre Kinder tötet, um sich an dem treulosen Gemahl zu

1) Vgl. A. de Luschis carmina, Patavii 1858 S. 51 ff. Über Cavazzoli vgl. Cloetta 2, 107. Dafs Trissino unsere Tragödie erwähne, ist ein Irrtum; mit der Achilleide, auf welche er sich in seiner Poetik (Opere II, Verona 1729 S. 97) beruft, ist ohne Zweifel die Achilleis des Statius gemeint. Die obigen Mitteilungen über die Tragödie beruhen auf dem Graeviusschen Abdruck (Thesaurus T. VI. P. 2); über Loschi im allgemeinen vgl. Voigt.

2) Auch dem Mussato war diese Thatsache bekannt, er sagt in der oben S. 501 erwähnten Epistel:

Mandit Ityn Tereus, Progne sic ulta sororem est;
Pes Pandionias narrat Iambus aves.

rächen — in der Medea. Und dazu noch ein neuer unerhörter Frevel: die Schändung und Verstümmelung einer Jungfrau. Hier zeigt sich also zum erstenmal eine Tendenz, die späterhin in der Renaissance-Litteratur so häufig wiederkehrt, nämlich die, das Tragische vor allem in der Anhäufung unnatürlicher Greuelthaten zu suchen.

Wie Senecas Thyestes durch den Geist des Tantalus eröffnet wird, so erscheint zu Beginn der Corraroschen Tragödie der Geist des Diomedes, des schuldbeladenen Ahnherrn des Thrakischen Herrscherhauses, unheilverkündend. Aus dem folgenden Chorgesange erfahren wir, dafs Tereus aus Liebe zu seiner Gemahlin deren Schwester aus Athen herbeiholte, der Chor preist alsdann die eheliche Liebe, indem er beim Beispiel des treuen Orpheus ausführlich verweilt. Am Schlufs geht der Chor, wie auch öfters bei Seneca, aus dem lyrischen Versmafs in Jamben über, um das Auftreten einer neuen Person zu verkündigen; er sieht Tereus vom Hafen aus herrannahen. Tereus hat das Verbrechen bereits vollbracht, er hat die verstümmelte Philomela (oder wie sie hier heifst Philomena) an einem Vorsprunge des Gebirges Rhodope zurückgelassen und belehrt uns in einem Monolog, er wolle seiner Gemahlin einreden, ihre Schwester sei unterwegs gestorben. Dies thut er sogleich, als in der folgenden Scene Progne hinzutritt; der Meeressturm, während dessen Philomena der Seekrankheit unterlegen sein soll, giebt ihm Gelegenheit zu einer glänzenden rhetorischen Schilderung, die an Senecas Agamemnon erinnert. Hierauf Klagen Prognes und die üblichen Betrachtungen des Chors über das trügerische Schicksal und die Tollkühnheit der Menschen, die sich dem Meere anvertrauen. In der folgenden Scene kommt die Wahrheit ans Licht. Der treue Diener Pistus tritt entstellt und verstört auf die Scene; er war mit zugegen, als Tereus unterwegs landete, um die Schandthat zu vollbringen, aber er floh rechtzeitig, ehe der König sich des Mitwissers entledigen konnte, und kommt nun nach langem Umherirren durch das wilde Gebirge an den Königspalast. Durch ihn erfährt Progne, was geschehen. Sie will sogleich zur Schwester; um zu dem Versteck zu gelangen, wo Philomena von des Tereus Diener bewacht wird, eilt sie als Mänade in das Waldgebirge

und der Chor begleitet sie mit einem bacchischen Gesang. Sie läſst Philomenas Wächter töten, führt die Schwester in ihren Palast, und nun wird uns der Racheplan und seine Ausführung in engem Anschluſs an die entsprechenden Scenen bei Seneca dargestellt. Zuerst das Gespräch mit der Amme, das Schwanken zwischen Rachsucht und Mutterliebe wie in der Medea, endlich der schreckliche Entschluſs. Wie Medea, so wünscht sich auch Progne noch mehr Kinder, um sich noch furchtbarer rächen zu können. Auch der darauf folgende Chorgesang — von den Verführungen und Gefahren der Macht und des Reichtums und vom glücklichen Los des Armen — bewegt sich ganz im hergebrachten Geleise. Inzwischen ist die That gethan, wie im Thyestes kommt zuerst ein Bote und schildert dem Chor die Ermordung des Kindes, dann sind wir Zeugen des Gastmahls und der Verzweiflung des Vaters.

Namentlich in diesen letzten Scenen schlägt Corraro ein Verfahren ein, das sich bei den späteren mehrmals wiederholt: er sucht seine Helden in eben solche Situationen zu führen, wie die Helden Senecas, und nimmt alsdann aus dem Wort- und Phrasenschatz des alten Dichters so viel wie möglich in sein Stück hinüber. Auch da, wo keine direkten Entlehnungen stattfinden, zeigt sich Corraro bestrebt, aus dem Geist Senecas herauszudichten, seine Effektmittel selbständig nachzubilden. Allerdings ist ihm dies weniger mit den allgemeinen Sentenzen gelungen, als mit den konzentrierten Kraftworten, in denen die Personen Senecas so oft die ganze Summe einer hochgesteigerten Empfindung in einer überraschenden Wendung zusammenfassen. So z. B. als die Amme von dem Racheplan abrät und sagt, Progne sei doch Mutter, erwidert diese bloſs: auch Schwester (soror quoque), oder als sie den Plan nochmals überdenkt, sagt sie, sie wolle sich als würdige Gemahlin des grausamen Tereus erweisen: Conjugem agnoscat suam. Eine wirkungsvolle Antwort ist es auch, wenn in der Gastmahlsscene Tereus sagt, nur der Anblick seines Sohnes könne ihm die gewohnte Seelenruhe wiedergeben, und Progne darauf mit dem Schein völliger Unbefangenheit erwidert: Mir könnte bloſs der Anblick Philomenas Trost gewähren (Philomena posset sola solamen mihi Afferre).

Die Frage, ob Corraro auch griechische Vorbilder benutzte, mufs entschieden verneint worden. Seine griechischen Kenntnisse reichten zwar aus, um ein paar äsopische Fabeln ins Lateinische zu übersetzen, jedoch die Tragiker hatte der achtzehnjährige Jüngling gewifs noch nicht studiert, trotzdem dafs sein Lehrer Vittorino die griechischen und lateinischen Tragödien — und zwar die ersteren noch mehr als die letzteren — empfohlen haben soll.[1] Es findet sich in seinem Werke nirgends eine Spur, die über das Vorbild Senecas hinausweise. Auch hat seine Tragödie ungefähr die Länge einer Senecaschen, 1066 Verse; die Einteilung in fünf Akte von sehr ungleicher Länge, wie sie sich in einer Handschrift findet,[2] braucht nicht vom Dichter selbst herzurühren.

Schon aus der obigen Inhaltsangabe geht hervor, dafs Corraro ebensowenig wie Mussato und Loschi an die theatralische Vorführung dachte. In einer Beziehung zeigt er jedoch mehr dramatischen Sinn als seine Vorgänger; er hat es verstanden, uns mitten in die überreiche Handlung hineinzuführen und den Anfang in retrospektiver Darstellung in das Stück zu verweben. Aber es bestätigt sich auch Corraros Selbstkritik, wonach er als Verskünstler nicht so bedeutend war wie als Erfinder. In dem ‚versus archilogicus‘, wie er sich noch ausdrückt, hat er seinen Vorgängern gegenüber durchaus keine Fortschritte gemacht. Am störendsten ist eine Licenz, die sich Mussato und Loschi niemals erlaubt haben, dafs nämlich auch am Schlufs des Verses mitunter ein Anapäst an die Stelle des Jambus tritt.

Mit der Aufnahme seiner Progne konnte Corraro wohl zufrieden sein. Er rühmt sich selber in dem kurzen Nachwort, die Gelehrten hätten gefunden, dafs in dieser Tragödie viele Vorzüge der alten Dichter hervorleuchteten, und auch im späteren Lebensalter, als er in frommer Zerknirschung auf die weltlichen Bestrebungen seiner Jugend zurückblickte, konnte er bei Erwähnung der Progne neben dem Ausdruck der Reue

1) Vgl. Rosmini, Idea dell'ottimo precettore etc. Bassano 1801 S. 120 ff.

2) Vgl. Cloetta 2, 166.

doch ein Gefühl der stolzen Befriedigung nicht unterdrücken; er erzählt, dafs er über den Leiden des verschollenen Königs Tereus ganz vergessen habe, wie schlimm es um seine eigne Seele bestellt sei[1] und welche sündhafte Freude es ihm bereitet habe, dafs die Leser so mächtig ergriffen wurden, sogar sein Lehrer Vittorino habe Thränen vergossen. Auch sonst sind mehrere Zeugnisse des Beifalls aus der damaligen litterarischen Welt auf uns gelangt. Tortello benutzt in seinem orthographischen Wörterbuche den Artikel Philomena zu einem verbindlichen Kompliment, und Enea Silvio, der wohl von Mussatos und Loschis Dichtungen nichts wufste, erwähnt Corraro neben Seneca als den einzigen Tragiker iu lateinischer Sprache. Noch 1561 hat ein Bühnenpraktiker, Lodovico Domenichi, die Progne für seine Zwecke verwertet.[2]

Die Tragödie Hiempsal des Florentiners Leonardo Dati[3] (1441 oder 1442), die sich nunmehr in der chronologischen Reihenfolge anschliefst, unterscheidet sich dadurch von Corraros Progne, dafs sie nicht den Charakter einer blofsen Schulübung trägt, sondern von vornherein zum öffentlichen Vortrag bestimmt war. Bekannt ist der feierliche poetische Wettkampf, der 1441 auf Antrieb Leone Battista Albertis in Florenz veranstaltet wurde, es sollte da der Verfasser des besten Gedichts über die wahre Freundschaft mit einem silbernen Lorbeerkranze gekrönt werden. Dati sowohl als Alberti wagten bei dieser Gelegenheit den vielbesprochenen Versuch, italienische Verse in antiken Metren zu dichten. Doch wurde, vermutlich mit Recht, keinem von allen Preisbewerbern der Kranz zuerkannt. Alberti wollte nun einen neuen Wettkampf über den Neid

1) Übrigens ist die ganze Stelle von dem ‚nescio quis Tereus' offenbar den Worten des Augustinus über den ‚nescio quis Aeneas' (Conf. I, 13) nachgebildet.

2) Vgl. Agostini, Istoria degli Scrittori Veneziani, Ven. 1752, I, 128. Ebenda S. 112 Corraros Selbstbekenntnis und Urteile der Zeitgenossen. Ausführliche Mitteilungen über Handschriften und Drucke bei Cloetta 2, 158.

3) Über Dati vgl. Flamini im Giornale storico della lett. ital. XVI, 1 ff., woselbst auch eine ausführliche Inhaltsangabe und Proben aus der noch ungedruckten Tragödie. Datis Exemplar der Tragödien Senecas wird noch in der Laurentiana aufbewahrt (vgl. Bandini 2, 247); beim Hercules furens befindet sich eine Expositio allegoriarum.

veranstalten, „offenbar mit Anspielung auf das, was er als Grund für das Mifslingen des ersten ansah.“ [1] Es sind uns noch drei Gedichte erhalten, die für diesen Wettkampf bestimmt waren, welcher indes nicht zustandekommen sollte. Eines darunter ist eben Datis Tragödie, die, wie der Verfasser selber sagt, im ersten Akte darlegen soll, was der Neid sei, im zweiten, was der Neid über die Gemüter derjenigen vermöge, die er beherrsche, im dritten, wie sich die Neidischen gegen diejenigen verhalten, die sie beneiden, im vierten, wie der Neid auf diejenigen einwirke, die von den Neidischen gereizt werden, im fünften, welches Unglück der Neid über das ganze Menschengeschlecht bringe. Man sieht, das ist mehr die Disposition einer Predigt, als die einer Tragödie und demgemäfs tritt auch im Stück das lehrhafte Element ungebührlich hervor. Den Stoff hat Dati aus Sallusts Geschichte des Jugurthinischen Krieges entlehnt. Hiempsal ist eifersüchtig auf seinen Vetter Jugurtha, mit dem er die Herrschergewalt teilen mufs, und wird von diesem getötet. Im ersten und letzten Akte treten auch noch allegorische Figuren auf, im ersten Ambitio, im letzten ihre Tochter Invidia, die wegen ihrer Häfslichkeit vom Himmel auf die Erde verbannt ist und nun mit wütendem Hafs ihre Mutter verfolgt. Ambitio eröffnet die Tragödie mit Modestia; Ambitio tritt in die Königsburg ein, während Modestia erklärt, sich mit einem niedrigeren Aufenthalte begnügen zu wollen. Man könnte vermuten, dafs das eine Nachahmung der Eröffnungsscene des Plautinischen Trinummus sein soll, wo Inopia und Luxuria erscheinen und Inopia in das Haus des Lesbonicus eintritt. Der Trinummus gehört allerdings zu den plautinischen Komödien, die damals erst wieder neu ans Licht gekommen waren. Dati kann ihn indes sehr wohl gekannt haben; er war von 1432 an einige Jahre als Sekretär beim Kardinal Orsini angestellt, dem glücklichen Besitzer jener kostbaren Plautushandschrift, durch welche die zwölf neuen Komödien zuerst bekannt wurden. Es wäre das der erste Fall, dafs ein Motiv aus diesen neuen Komödien litterarische Verwertung fand, und zwar gerade ein Motiv, das dem allegorisierenden Zeitgeschmack

1) Vgl. Gaspary, Gesch. d. ital. Litt. 2, 187 f.

so sehr zusagen mufste (s. o. S. 480). Im übrigen hat der Verfasser sein Schema ganz mit Hilfe der horgebrachten Senecaschen Motive heruntergearbeitet. Im zwoiten Akte erscheint der neidische Hiempsal, den der weise Polimites vergeblich in einem sentenzenreichen Zwiegespräch zu beschwichtigen sucht, im dritten Hiempsals Bruder Adherbal und eine unglückverkündende Wahrsagerin, im vierten Jugurtha, der uns in einem Monolog seine verbrecherischen Absichten erraten läfst. Am Schlufs des Aktes hält der Chor dom ehrgeizigen Jugurtha das Beispiel des Hercules vor, der sich durch ruhiges Ertragen den Himmel verdient habe; wie es scheint hat Dati in dieser Partie am besten und reinsten den Stil seines Vorbildes festgehalten. Der letzte Akt ist ebonso diffus, wie die vorhergehenden dürftig waren: erst berichtet Polimites über allerlei unheilvolle Vorzeichen, dann kommt ein Bote und thut desgleichen, dann erscheinen Discordia und Perfidia, die uns den Mordplan des Jugurtha enthüllon, hierauf die Mutter Hiempsals (eine stumme Person), die mit anderen Matronen den Göttern ein Sühnopfer darbringen will, aber von zwei aufeinanderfolgenden Boten den Anschlag des Jugurtha und die Ermordung ihres Sohnes erfährt. Zu Ende fällt Dati wieder insofern in die Nachahmung der Komödie zurück, als er mit einem Lebewohl an dio Zuhörer schliefst.

Da alle übrigen Gedichte für die Wettkämpfe italienisch geschrieben sind und da Dati auch den ersten Teil seines oben erwähnten Gedichtes von der Froundschaft späterhin ins Lateinische übersotzte, so hat man vermutet, auch dem Hiempsal liege ursprünglich eine italienischo Fassung zu Grunde. Falls dies richtig ist, so wäre dieso verloren gegangeno italienische Fassung dio erste Tragödie in einer neueren Sprache. Doch wäre es alsdann im höchsten Grade auffallend, dafs das Original in der handschriftlich erhaltenen grofsen Sammlung der Datischen Gedichte fehlt.[1]

---

1) Letzteren Umstand hat bereits Flamini S. 46 mit Recht hervorgehoben. Wenn Dati in der lateinischen Vorrede sagt, das Stück sei für den zweiten Dichterwettkampf bestimmt, so könnte das möglicherweise blofs auf gedankenloser Übersetzung beruhen.

In dem Zeitraume, den wir nunmehr in unserer chronologischen Betrachtung erreicht haben, war der Humanismus schon weit über die früheren Bestrebungen hinausgeschritten. Filelfo und andere hatten das Studium des Griechischen mächtig gefördert,[1] Vallas eindringender Geist hatte energisch unter den mittelalterlichen Traditionen aufgeräumt, in welchen die früheren Humanisten zum Teil noch befangen waren. Das alles hat jedoch auf die Theorie und Praxis der Tragödie zunächst nicht eingewirkt. Seneca blieb das ausschliefsliche Vorbild und die Tragödie galt weiterhin als eine Dichtgattung, die zum Vorlesen bestimmt war. Aber obgleich diese Auffassung im allgemeinen falsch war, so kam sie doch in ihrer Anwendung auf Seneca der Wahrheit näher als die Auffassung der späteren Humanisten, die sich über das antike Theaterwesen deutlichere Begriffe gebildet hatten, diese Begriffe jedoch fälschlich auch auf die untheatralischen Dichtungen Senecas übertrugen. Wir werden späterhin nur zu oft beobachten können, was für Mifsstände für die weitere Entwicklung sich daraus ergaben, dafs man diese Tragödien zu klassischen Vorbildern der Theaterdichtung erhob. Die Früheren, die sie als Deklamationsstücke betrachteten und sie noch nicht mit den griechischen Tragödien vergleichen konnten, waren weit mehr berechtigt, sie anzupreisen und nachzuahmen.

In der Geschichte des komischen Dramas ist die Wirksamkeit Petrarcas von weit gröfserer Bedeutung als in der des Trauerspiels. Die Spuren der römischen Komiker ziehen sich durch seine ganze schriftstellerische Laufbahn; es ist nichts davon bekannt, dafs in der nächst vorhergehenden Zeit ein anderer ihnen ein gleich eingehendes Studium gewidmet hätte. Die Lustspiele des Plautus, die im Mittelalter so sehr vernachlässigt wurden, mufs Petrarca schon als Student in Bologna liebgewonnen haben; er citiert sie zu wiederholten Malen in den Briefen an seinen frühverstorbenen Jugendfreund Tommaso Caloria. Gleich in dem ersten Briefe, der uns von ihm er-

1) Über das Bruchstück einer Euripides-Übersetzung des Filelfo, das ohne Nachwirkung blieb vgl. Bd. II.

halten ist, wo der einundzwanzigjährige Jüngling auseinandersetzt, dafs nicht der Ruhm bei den Zeitgenossen, sondern nur der bei der Nachwelt wahrhaft wertvoll sei, citiert er den Ausspruch aus dem Prolog der Casina: weise sei der, welcher sich an altem Wein und an alten Komödien ergötze.[1] Die Liebe zu Terenz ist, wie er selbst bekennt, durch Ciceros Tusculanen in ihm erweckt worden.[2] Und die Komikerlektüre hat ihn auch sehr früh zu einer selbständigen Schöpfung angeregt. Schon 1331, in seinem siebenundzwanzigsten Lebensjahre, erwähnt er eine Komödie Philologia, die er geschrieben habe, um seinen Gönner Giovanni Colonna, den Oheim des Kardinals, aufzuheitern (Fam. II, 6); auch später hebt er hervor, er habe die Komödie in seiner frühesten Jugendzeit (admodum tenera aetate) verfafst.[3] Dieses Drama würde also den Anfang der humanistischen Lustspieldichtung bilden, ebenso wie die Ecerinis den Anfang der humanistischen Tragödiendichtung. Leider ist uns nichts davon erhalten als ein Satz, den Petrarca citiert: Major pars hominum expectando moritur.[4] Vom Inhalt wissen wir nichts; Voigt bemerkt mit Recht, der Titel beziehe sich schwerlich auf die nachmals so benannte Wissenschaft, eher sei es der Name einer Buhlerin, um die sich die Intrigue des Stückes gedreht haben mag. Boccaccio sagt in seinem Leben des Petrarca,[5] die Komödie heifse Philostratus. Er bezeichnet sie als sehr schön, der Dichter wandle auf den Spuren des Terenz, wenn jedoch die Komödie einmal weiteren Kreisen bekannt sei, so würden gewifs die Leser zu der Überzeugung kommen, der Nachahmer habe sein Vorbild übertroffen. Neben Philologia und Philostratus kennen wir noch einen dritten Namen aus dem Stück: Tranquillus, in dessen Rolle die oben

1) Fam. I, 1; vgl. auch I, 9.

2) Fam. III, 18. Dies bezieht sich wohl auf das Lob der Terenzischen Weisheit Tusc. III, 15.

3) Vgl. Fam. II, 6; VII, 16.

4) Fam. II, 8. Woher die Notiz Fracassettis (Bd. II S. 368 d. ital. Übersetzung) stammt, Petrarca habe das Lustspiel den Flammen überliefert, weifs ich nicht.

5) Verf. 1348 oder 1349; bei Rossetti, Petrarca, Giul. Celso e Boccaccio, Trieste 1828 S. 324.

erwähnte Sentenz vorkam. Diese nicht terenzischen Namen lassen auch darauf schliefsen, dafs die Nachahmung sich nicht auf eine täuschende Kopierung der Äufserlichkeiten erstreckt haben kann, wie dies in späterer Zeit mitunter der Fall war. Ob das Stück in Prosa oder Versen abgefafst war, ob die Sentenz etwa ein mifslungener Trimeter sein soll, können wir nicht wissen.

In Bezug auf die Wertschätzung der antiken Komiker scheint Petrarcas Urteil längere Zeit geschwankt zu haben. In seinem Lustspiel zeigte sich nach Boccaccios Urteil mehr der Einflufs des Terenz. Dagegen widmete er sich in den Jahren 1340—1345 wieder mit grofsem Eifer der Plautuslektüre. In den Briefen des vierten und fünften Buches, die aus dieser Zeit stammen, begegnen uns Plautuscitate sehr häufig. Aus dieser Zeit stammt auch das begeisterte Lob des alten Komödiendichters in dem Briefe an Freund Sokrates (Fam. V, 14), wo Petrarca es nicht genug zu rühmen weifs, wie die lustige Vorführung all der Kuppler, Dirnen, Greise, alten Weiber, Parasiten, Sklaven ihm die Sorgen vertrieb, und wie er selbst den Terenz jetzt weniger schätze, der doch ein solches Vorbild benutzen konnte. Indes scheint es, dafs schliefslich doch die saubere Nüchternheit des Terenz bei ihm den Sieg davontrug. Diesem hat er auch eine selbständige Forscherthätigkeit gewidmet. 1358 hat er sich eigenhändig eine Abschrift der Terenzischen Komödien angefertigt, die noch ein Jahrhundert später von den Humanisten als ein kostbarer Schatz bewundert wurde.[1] Wohl als Einleitung zu dieser Abschrift ist die kurze Terenzbiographie Petrarcas entstanden, in der er erfolgreich mit manchen traditionellen Irrtümern aufräumt, die sich ‚per varios scholasticos verum ignaros‘ im Mittelalter eingeschlichen hätten. Die Ergebnisse, die er neu gewinnt, beziehen sich indes hauptsächlich auf des Dichters äufseren Lebenslauf, und er giebt nur wenig Fingerzeige, die für die ästhetische Würdigung oder die dichterische Nachbildung hätten fruchtbringend werden können.

---

1) Wir kennen sie aus einem schönen pietätvollen Briefe des Candido Decembrio (vgl. Affò, Memorie degli scrittori Parmegiani II, Parma 1789 S. XLIX und Abel S. 26).

Über die Form weiſs er nur zu sagen, Terenz habe sich des Jambus bedient, der für die Komödie besonders geeignet sei. Gegenüber den immer noch herrschenden unklaren Anschanungen verdient es Erwähnung, daſs Petrarca ausdrücklich hervorhebt, in der Komödie spreche nie der Autor, sondern lediglich eingeführte Personen. Er führt das Urteil des Servius an, wonach Terenz in Bezug auf die ‚proprietas' vor den übrigen Komödiendichtern den Vorrang habe, im übrigen aber von ihnen übertroffen werde. Zu dem letzten Teile dieses Urteils bemerkt Petrarca, er habe alles gelesen, was ihm von Dichtungen der Komiker erreichbar gewesen sei, und könne daraufhin der Meinung des Servius nicht beitreten. Damit stimmt auch ein Ausspruch Petrarcas, den Secco Polentone in seinem Leben des Terenz überliefert,[1] Terenz habe sowohl seine Vorgänger übertroffen als auch die Nachfolger so sehr abgeschreckt, daſs niemand mehr sich an die Komödiendichtung gewagt habe. Das Plautusstudium ist wohl gegenüber der Terenzschwärmerei etwas zurückgetreten, wir finden zwar noch Plautuscitate in den Briefen, z. B. IX, 4; dagegen passiert es Petrarca in seiner Invektive gegen einen Arzt, daſs er den Plautinischen Amphitrus mit der mittelalterlichen Elegienkomödie verwechselt.[2] Auch Boccaccio hat sich mit den Komödiendichtern beschäftigt. Ihre Liebesscenen macht er sich gerne zu eigen; namentlich hat er seine Freude an den schmerzlich-lustigen Schilderungen der zwickenden und beiſsenden Liebespein, wie sie die plautinischen Jünglinge wiederholt zum besten geben, Schilderungen, die er nicht nur im mythologischen Kapitel über die Venus (Gen. III, 23), sondern auch in seinen Dantevorlesungen (Lez. VI) heranzieht. Vom Terenz hat er sich eine Abschrift angefertigt.[3]

1) ed. Abel S. 56, 59.

2) Opera (Basel, Henricpetri 1581) S. 1095 f.: Si audire me velles, petendum potius ab Apuleio Madaurensi, ut in libro philosophantis asini locum habeas, vel orandus Plautus, ut alicubi in Amphitryone te collocet, ubi syllogismos tuos explicans, probes Byriam nihil esse.

3) Ein Verzeichnis von Boccaccios Plautuscitaten bei Hortis S. 389. Das angebliche Citat aus den Bacchides muſs sich auf die Bacchen des Accius beziehen, doch beruht es offenbar auf einem Irrtum Boccaccios. Über die Terenzabschrift vgl. Bandini 2, 84.

In der Humanistengeneration, die zunächst auf Petrarca folgt, ist kein erheblicher Fortschritt in Bezug auf das Studium der Komiker festzustellen. Doch kommt es immer häufiger vor, dafs humanistisch gebildete Männer den Versuch einer Komödie nach antikem Muster wagen. Ebenso wie bei den Tragödien Loschis und Corraros handelt es sich hier fast durchweg um Nebenwerke aus der Jugendzeit, die in der geistigen Entwicklung der Verfasser eine vereinzelte Stellung einnehmen; doch werden wir die hervorragendsten Männer der Zeit: Leonardo Bruni, Leone Battista Alberti, Enea Silvio Piccolomini an diesen poetischen Übungen beteiligt sehen. Auch im weiteren Verlaufe der italienischen Renaissance werden wir uns oftmals mit dramatischen Dichtungen von Männern beschäftigen müssen, deren höchster Ruhmestitel auf anderen Gebieten liegt, es sei hier nur an Machiavelli, Ariosto, Tasso und Giordano Bruno erinnert. Unter den grofsen Dichtern und Denkern des damaligen Italiens befindet sich kein einziger, der das Beste, was er darzubieten vermochte, in der dramatischen Kunstform niedergelegt hätte, doch haben es nur wenige verabsäumt, der dramatischen Muse einen gelegentlichen Tribut zu entrichten, und es bildet einen Hauptreiz der Geschichte des italienischen Dramas, zu beobachten, auf welche Art der Geist dieser grofsen Männer sich im Drama widerspiegelt.[1]

---

1) An dieser Stelle sei mit ein paar Worten auf ein lateinisches Drama hingewiesen, das eigentlich jeder Einreihung in den dargestellten Entwicklungsgang widerstrebt. Es ist in der Pariser Handschrift 8163 erhalten (49 Bll. fol., 14. Jhdt.), ein Pergamentband mit Miniaturen. In dem ersten Initialbuchstaben ist ein Mann in rotor Tracht (Kardinal?) abgebildet, der an einem Tische sitzt und schreibt; vor ihm steht ein Dominikaner, der zu ihm spricht. Unten an der Seite und weiterhin in vielen Initialbuchstaben befindet sich ein rotes Wappenschild mit weifser Säule. Der Titel ‚Incipit columpnarium‘ ist offenbar später zugefügt. Im Prolog sagt der Verfasser, er habe den alten Gebrauch erneuert, durch die scenische Kunst die Sitten zu veredeln, er wolle die Laster der neuen Zeit in derselben Weise heilen, wie die Griechen und Römer die Laster der alten Zeit geheilt hätten. Dann erklärt er noch, man dürfe daraus keine schlimmen Folgerungen ziehen, dafs in seinem Werke die heidnischen Götter vorkämen, und ermahnt die Hörer, die gewinnbringenden Künste nicht höher zu schätzen als die veredelnden. Das Stück selber ist eine Variation der weitverbreiteten Sage von der Königstochter, die vor den unnatürlichen

Das erste Lustspiel, das hier zu erwähnen ist, wurde vermutlich noch zu Petrarcas Lebzeiten gedichtet. Der Verfasser, Pier Paolo Vergerio, nimmt unter der älteren Humanistengeneration eine achtunggebietende Stellung ein. Er wurde c. 1349 geboren, seinen ‚Paulus, ein Lustspiel zur Verbesserung der Sitten der Jünglinge‘, hat er, wie aus dem Prolog hervorgeht, in jugendlichem Alter verfafst; wir dürfen also voraussetzen, dafs das Stück um 1470 entstanden ist.[1] Der kurze Prolog ist ohne Zweifel im Hinblick auf die Terenzischen Prologe gedichtet. Der Sprecher erklärt, er habe das Stück von dem Dichter erhalten, der sich mit seiner Jugend entschuldige

---

Gelüsten des eigenen Vaters fliehen und in der Welt umherirren mufs, bis nach mancherlei Wechselfällen sich alles zum Guten wendet. Die Handlung spielt im Lande des ‚Emolphus rex Carillorum‘, dann in Phocis und Athen. Der Verfasser bedient sich der Prosarede, die sich an einigen Stellen zu wahrem dramatischem Leben erhebt, vor allem in der Scene, wo die Amme langsam und zögernd der ungeduldig fragenden Tochter die widernatürlichen Gelüste des Vaters enthüllt. Am Schlusse werden nochmals die Hörer angeredet: „Das Stück ist aus, wer hinter dem Vorhange reich war ist jetzt arm, wer eine Frau war ist jetzt ein Mann, wer traurig war ist jetzt fröhlich, wer klug war ist jetzt dumm.“ Es scheint also, dafs der Verfasser an eine Aufführung dachte, im Prologe ist allerdings von Lesern die Rede. Dem Inhalte nach würde man das Stück am ehesten unter die mittelalterlichen Ansätze zu einem ernsten weltlichen Drama rechnen können. Die Vorrede bewegt sich jedoch im Gedankenkreise der ersten Humanisten. Das Wappenschild kann uns auf die Vermutung bringen, dafs das Stück zu Avignon in der Umgebung des Kardinals Colonna entstanden ist. Es rührt wohl von einem der Dichter her, die dem grofsen Vorbilde Petrarcas nachstrebten und deren stets wachsende Menge der gefeierte Humanist mit selbstgefälliger Resignation beklagt (Fam. XIX, 7).

1) Die folgenden Mitteilungen beruhen auf der einzigen bekannten Handschrift in einem Miscellaneencodex der Ambrosiana zu Mailand (C. 12 cart. 4°; 15. Jahrhdt.). Das Geburtsjahr Vergerios wird von den Neueren verschieden angegeben, das obige Datum scheint mir der Wahrheit am nächsten zu kommen. Dafs er nicht 1470 geboren sein kann, wie öfters behauptet wird, ergiebt sich aus einem lateinischen Briefe von 1480, der sich in der Sammlung von Vergerios Epistole S. 13 (Venezia 1887, Miscellanea publicata dalla r. deputazione di storia patria, Ser. V. vol. 5) befindet. Leonardo Bruni, geb. 1469, der mit Vergerio zusammen bei Chrysolaras griechisch lernte, sagt von ihm: ‚me longe anteibat aetate‘; vgl. Muratori Scriptt. 19, 920.

und fürchte, dafs ihn vielleicht ältere, würdige Männer der Leichtfertigkeit zeihen könnten. Dem gegenüber weist der Prologus auf die moralische Tendenz des Stückes hin, man könne daraus lernen, eine wie gefährliche Gabe für einen studierenden Jüngling der Reichtum sei, wie das Vermögen durch die Dirnen zu Grunde gerichtet werden könne u. dgl.

Der erste Akt führt uns nun sogleich recht anschaulich den liederlichen Studenten Paulus vor, der sich soeben, ganz von moralischem Katzenjammer durchdrungen, von seinem Lager erhebt; es hat ihm geträumt, er habe seine Studien wohl absolviert, erfreue sich einer edeln und schönen Gemahlin und sei als Orakel der Jurisprudenz von hoch und niedrig geschätzt. Dem schönen Traumbilde entspricht nun die Wirklichkeit keineswegs. Hinter ihm liegen vier unnütz verbrachte Jahre, er hat sich durch seinen Reichtum zu Müfsiggang und Wohlleben verführen lassen. Jetzt nimmt er sich aber vor, in strenger Eingezogenheit ganz der Wissenschaft zu leben, sofort will er mit der Arbeit beginnen und allen störenden Besuch zurückweisen. Aber da mischt sich sein verschmitzter Diener Herotes ein, der bei einem liederlichen Lebenswandel seines Herrn weit besser seine Rechnung findet. Mit grofsem Geschick geht er zu Werke; er habe, so sagt er, schon längst die Absicht gehabt, seinen Herrn zur Umkehr zu mahnen, aber so plötzlich zu Werke zu gehen sei doch nicht ratsam, man werde denken, Paulus habe sein Vermögen verloren oder sei geizig geworden, und dann solle er die Buchgelehrsamkeit doch auch nicht zu hoch schätzen, der natürliche Verstand, den er in so hohem Mafse besitze, sei viel mehr wert. So wird also die Eröffnung eines neuen Lebenswandels noch etwas hinausgeschoben. Herotes meint freilich bei sich selber, die guten Vorsätze hätten wohl auch ohnedem nicht länger als zwei oder drei Tage angehalten. Aber für die Übergangszeit braucht Paulus Geld. Herotes giebt ihm kundige Anweisungen für einen Bettelbrief an den Vater, inzwischen will er verkaufen, was noch von Büchern und Kleidern da ist, und davon die Einkäufe für eine Mahlzeit besorgen. Der alte treue Diener Stichus sucht vergeblich, den Jüngling zu warnen und die Wegschleppung der Bücher und Kleider zu verhindern. Herotes

prügelt ihn, Paulus überhäuft ihn mit Schmähungen und zeigt nicht übel Lust, ihn zum Fenster hinauszuwerfen.

Gegenüber diesem lebendigen ersten Akte ist der zweite ziemlich inhaltsleer. Stichus jammert und klagt, wohin es mit dem Jüngling gekommen sei, den er als Kind auf den Armen getragen habe. Paulus sei früher so freundlich und sittsam gewesen, dafs alle die ihn sahen, seine Eltern glücklich priesen, aber wer in der Jugend gute Anlagen zeige, der werde dann um so schlimmer, wenn er unter den Einflufs böser Gesellschaft gerate. Doch so geht's einmal in der Welt, die Jugend hält sich für zu gescheit, sie weifs nicht, mit wie viel Mühe ein Vermögen erworben wird, der Vater spart, der Sohn vergeudet. Als nun Titus, ein Freund des Paulus, herannaht, schüttet der Alte auch gegen diesen sein Herz aus; endlich beschliefst er, jemanden anzustiften, dafs er die Ankunft von Paulus Vater anmelde, vielleicht werde das dem Sohne einen heilsamen Schreck einjagen.

Nach diesem lang hingezogenen moralischen Lamento wird der dritte Akt wieder ausschliefslich vom bösen Prinzip beherrscht. Herotes soll für Paulus ein Gastmahl zubereiten. Er tritt auf, um die Einkäufe und die Einladungen zu besorgen; für jeden Gast soll auch eine Dirne eingeladen werden. Das ist ihm der liebste Auftrag; vor allen Dingen will er seinen Herrn bedienen und begiebt sich zu der Kupplerin Nicolosia, die mit ihrer Tochter Ursula zusammen haust. Er weifs ihr geschickt vorzustellen, wie seine und ihre Interessen übereinstimmten: „wenn die Güter des Lebens gerecht verteilt wären, nach dem Verhältnis der geistigen Gaben, dann wäret ihr nicht arm und ich kein Diener.“ Alsdann wagt er sich mit seinem Antrag hervor. Nicolosia thut anfangs ehrbar, läfst sich lange bitten und sagt, Herotes solle morgen wiederkommen. Herotes aber meint, sie solle sich kurz entschliefsen und lieber solche Redensarten anderen gegenüber probieren, bei ihm mache das keinen Effekt. Und nun werden sie rasch einig; Mutter und Tochter sollen über die Strafse gehen, als ob sie in den Tempel gingen; Herotes will sie alsdann durch eine Hinterthüre einlassen. Doch nun verlangt auch Herotes als Gelegenheitsmacher seinen Lohn, aber kein Geld, sondern, wie er sich diskret ausdrückt,

etwas was Ursula ihm gewähren kann, ohne dafs sie selber dadurch weniger hat. Die alte Nicolosia ist über diese Zumutung höchst ungehalten, sie moint, Herotes habo ihnen den Auftrag seines Herrn blofs vorgeschwindelt, um Ursula für sich zu erlangen. Indes nach einigem Hin- und Herreden setzt Herotes doch seinen Willen durch, rät aber dem Mädchen, es solle sich seinem Herrn gegenüber für eine Jungfrau ausgeben.

Im vierten Akte tritt zunächst Paulus auf, der die Rückkehr des Herotes ungeduldig erwartet, während dieser bereits von der anderen Seite erscheint und uns durch seine cynischen Äufserungen erkennen läfst, dafs er bei Ursula zu seinem Ziele gelangt ist. Er verkündet seinem Herrn den bevorstehenden Besuch der schönen Jungfrau, die er bis jetzt noch mit nichts bezahlt habe als mit der Hoffnung; Paulus kann den Augenblick nicht erwarten und läfst Ursula durch Herotes sogleich herbeiholen. Die Alte ist inzwischen bedenklich geworden, sie hegt berechtigte Zweifel, ob der Besuch bei Paulus sich ihnen wohl auch lohnen werde, aber glücklicherweise hat sie gerade das Haus verlassen als Herotes kommt, und dieser beredet nun mit leichtor Mühe das Mädchen, ihm allein zu seinem Herrn zu folgen, der sie mit stürmischen Liebkosungen empfängt, worauf dann der Akt noch im rechten Augenblicke schliefst.

Der letzte Akt führt uns wieder Herotes vor, der das Gastmahl zugerüstet hat und sich nun ein wenig auf dem Marktplatze ergehen will. Er trifft da seinen Spiefsgesellen Papis, den Diener eines der geladenen Gäste und erzählt ihm von den verrichteten Heldenthaten, auch wie er das Gespräch seines Herrn mit der vermeinten Jungfrau an der Thür belauscht habe, wie während der Zeit die ängstliche Mutter gekommen sei, um zu fragen, ob ihre Tochter da sei; er habo sie mit einer Stange vertrieben. Er freut sich, seinen Herrn und die beiden Weiber so schön hinters Licht geführt zu haben. Dann ladet er seinen Freund zu den besten Gerichten ein, die er bei Seite schaffen wolle. Den Glanzpunkt ihres Mahls soll ein Schwein bilden, das Herotes listig ins Haus gelockt und geschlachtet hat. Auch Papis erzählt allerlei

Gaunerstreiche aus seiner Praxis; sein Herr ist ein Toscaner, gescheiter als Paulus, er betrügt lieber andere, als dafs er sich selbst betrügen läfst. Herotes freilich meint, er wäre auch diesem Herrn gewachsen. „Ich bin ein Trevisaner, wer mich betrügt, dem verbiete ich in den Himmel zu steigen.“ Darauf schliefst dann das Stück mit einer kurzen Betrachtung über die Frage, woher es kommt, dafs alle mit ihrem Verstande zufrieden sind, niemand aber mit seinem Vermögen.

Der Titel des Stückes läfst uns nicht im Zweifel darüber, dafs Vergerio mit seiner Komödie einen lehrhaften Zweck erreichen wollte. Es ist gewissermafsen ein Gegenstück zu seinem Traktat De ingenuis moribus. Und wie er mit dem Traktat die Reihe der humanistischen Erziehungstheoretiker eröffnet, so eröffnet er mit seinem Paulus eine andere Gattung der schulmeisterlichen Litteratur, die lehrhaft-satirischen Komödien vom Studentenleben. Obwohl bei dem frühverschollenen Stücke von einer direkten Einwirkung auf die späteren Werke dieser Art nicht die Rede sein kann, so ist es doch merkwürdig, wie manche von den Zügen, die sich später wiederholen, schon hier vorgebildet sind, namentlich, dafs die Liebesabenteuer sehr stark im Vordergrunde stehen und mit jenem Realismus geschildert werden, den man in der guten alten Zeit für durchaus vereinbar mit dem lehrhaften Zwecke gehalten hat.

Da Petrarcas Philologia verloren gegangen ist, so ist für uns der Paulus seit dem Untergange der antiken Welt das älteste erhaltene Lustspiel nach antikem Muster. Nicht nur der Prolog nach Terenzischer Art und die Fünfzahl der Akte sind beibehalten, sondern auch einzelne Eigentümlichkeiten, z. B. wenn eine Person aus der Hausthür auf die Bühne tritt und noch Aufträge und Verhaltungsmafsregeln ins Haus hineinruft (Nicolosia in Akt IV). Auch Einzelheiten des sprachlichen Ausdrucks, wie die Interjektionen Papae und Hahahae sind als Reminiscenzen aus der Komikerlektüre zu erklären. Dafs der junge Vergerio sich aufser mit Terenz auch noch mit den damals bekannten Stücken des Plautus beschäftigte, dafür habe ich keinen Anhaltspunkt gefunden, wenn man nicht etwa bei der Kupplerin, die die Reize ihrer Tochter verhandelt, an die Asinaria denken will. Jedenfalls ist die Nachahmung des

Altertums, wie dies ja auch schon bei der Philologia des Petrarca der Fall gewesen sein mufs, keine sklavische und bis ins einzelne gehende, die Namen sind teils antik, teils modern, die Beziehungen auf das italienische Studentenleben blicken überall hindurch.[1] Was die Sprache betrifft, so scheint freilich der Dichter etwas wie Terenzische Verse beabsichtigt zu haben, aber diese Absicht wird eigentlich nur darin sichtbar, dafs der Text in der Handschrift in Zeilen von der ungefähren Länge eines Senars eingeteilt ist.[2] Ähnlich wird es wohl auch in der Philologia des Petrarca gewesen sein. Diese Unklarheit über das Wesen des komischen Verses dauerte noch lange fort, nachdem die Nachahmer des Seneca schon längst den tragischen Senar handhaben gelernt hatten;[3] wie wir sehen werden, ist auch Harmenius Marsus, der eine neue Epoche der strengen Nachahmung des antiken Lustspiels eröffnen wollte, in Bezug auf den Vers über diese ältere Manier nicht weit hinausgekommen.

Das Bild des Schauplatzes ist sehr unbestimmt gehalten. Eine Darstellung nach antiker Art erscheint nicht geradezu als unmöglich; wenn die Handlung sich an mehreren Stellen von dem neutralen Platze vor den verschiedenen Häusern in das

1) Neben Tescana und Treviso wird auch das Ravennatische Thor erwähnt. In Padua hat ein solches Thor nach gütiger Mitteilung des Herrn Prof. Favaro niemals existiert. Vielleicht dachte sich Vergerio den Schauplatz in Bologna; ich war nicht in der Lage festzustellen, ob es dort ein Thor dieses Namens gab. In den Beziehungen zwischen Herrn und Diener sind zum Teil noch die Vorstellungen des Sklavereiverhältnisses beibehalten. Der alto Stichus ist ein Freigelassener, Herotes ein gemieteter Diener. Der Gegensatz zwischen empticii und conducticii kehrt mehrmals wieder. Es mufs daran erinnert werden, dafs die Sklaverei damals in Italien noch bestand. Paulus meint einmal (Akt II), man könne viel besser renommieren, wenn man mit Negersklaven auftrete, als mit schmutzigen kohlfressenden deutschen Dienern.

2) Die drei ersten Zeilen des Prologs lauten:
Hanc dum poeta mihi verecundus fabulam
Tradidit recensendam juvenis ait: haec lusi,
Jam plenior dabit sensum maturum aetas.

3) Über Vergerios Buch ‚de arte metrica' (Voigt 2, 389) ist mir leider nichts näheres bekannt; ich vermag nicht anzugeben, ob er sich darin über den Komödienvers äufsert.

Innere der Wohnungen zu ziehen scheint (so z. B. wenn Herotes bei den zwei Frauen eintritt oder wenn er die Ursula seinem Herrn zuführt), so ist dergleichen ja auch im antiken Lustspiele nicht völlig ausgeschlossen. In der letzten Scene des vierten Aktes spielt die Scene zwischen zwei Schauplätzen — dem Hause der Frauen und dem Hause des Paulus — in einer Weise hin und her, die an das mittelalterliche Inscenierungsprinzip erinnert. Im ganzen gewinnen wir aber nicht den Eindruck, als ob Vergerio im Hinblick auf die theatralische Verkörperung gedichtet hätte. Dafs er hinsichtlich des dramatischen Aufbaues von den Alten nicht viel gelernt hat, zeigt schon unsere Inhaltsangabe. Und es lohnt sich kaum, im einzelnen darzuthun, wie das Ganze eigentlich blofs aus zusammenhangslosen Bildern besteht, wie manches Motiv — z. B. der von Stichus geplante Betrug, um dem Sohne einen heilsamen Schreck einzujagen, — im weiteren Verlaufe des Stückes gar nicht wieder aufgegriffen wird, bis dann schliefslich die Handlung weniger abschliefst als vielmehr im Sande verläuft.[1] Im einzelnen fehlt es jedoch nicht an Leben und Bewegung, die Führung des Dialogs ist an manchen Stellen auffallend rasch und munter, wir finden da schlagfertigen Wechsel von Rede und Gegenrede, geschickt angebrachte Apartes und unwillkürliche Äufserungen, die das innere Wesen des Sprechenden scharf beleuchten — mehr als die blofse Nachahmung zu gewähren vermag. Dies gilt namentlich für die zwei traditionellen Hauptfiguren, den leichtfertigen Jüngling und den verschmitzten Diener, die Vergerio in völlig selbständiger Weise neu belebt. Mit welcher diabolischen Sicherheit und Überlegenheit Herotes den Jüngling zu seinem

1) Die beiden ersten Akte sind als Protasis, der dritte und vierte als Epitasis (oder, wie es in der Handschrift heifst: Protesis und Epitesis), der fünfte als Catastrophe bezeichnet. Diese aus Donatus (ed. Reifferscheid, S. 10) entlehnten Bezeichnungen rühren vielleicht vom Abschreiber her; der Dichter hatte jedenfalls von der inneren Berechtigung der Donatusschen Einteilung keinen Begriff. Ein Mifsverständnis, von dem wir gleichfalls nicht wissen können, ob es auf den Dichter zurückgeht, ist die Überschrift ‚Chorus‘ bei Scenen mit mehr als zwei Personen; bei Scenen mit zwei Personen steht die Überschrift ‚Diverbium‘.

gefügigen Werkzeuge zu machen versteht, davon mögen unsere Andeutungen über den ersten Akt einen Begriff geben.

Etwa zwanzig Jahre nach dem Paulus mag die Poliscene (Polyxena?) des Leonardo Bruni entstanden sein, denn wir können annehmen, dafs Leonardo, ebenso wie sein grofses Vorbild Petrarca, sich in der Jünglingszeit auf dem Gebiete des Lustspiels versucht hat, etwa zwischen dem 22. und 26. Lebensjahre, als er in Florenz den Rechtsstudien oblag. Wie wir sehen werden, pafst der ganze Ton des Stückes besser in diese Zeit, als in die Jahre, wo dem grofsen Humanisten in dem Unterrichte des Chrysolaras die reinen Quellen des Altertums erschlossen wurden. Dazu stimmen auch die unbeholfenen Hexameter des „Prohemium“ zu seiner Komödie, wo er sich selber als einen Anfänger bezeichnet — ego discipulus nec me proferre poetam Velim.

Den ersten Akt eröffnet eine Scene zwischen dem jungen Gracchus und dem Sklaven Gurgulio oder eigentlich blofs ein Monolog des Gracchus, der uns erzählt, wie er sich in Poliscene verliebte, da er sie mit ihrer Mutter beim Kirchgange erblickte. Die Mutter schildert er als ein argwöhnisches strenges Weib. Gurgulio, der seinen Herrn von weitem beobachtet und dessen Erregung wohl erkennt, wirft ein paar kurze Bemerkungen dazwischen; endlich wird der junge Herr seiner ansichtig und entschliefst sich, ihn zu seinem Vertrauten zu machen. Darauf erscheint Poliscene und schliefst in einem Monolog ihr Inneres auf. Sie klagt, dafs man die Mädchen so streng absperre, um ihre Keuschheit zu bewahren, nur in die Kirche nehme man sie mit, das Gerede der Prediger vom Himmel und von den Höllenqualen mit anzuhören. Aber im Innern empfinden die Mädchen eine noch gröfsere Qual. Auf dem Wege richten die Jünglinge ihre lüsternen Blicke auf sie und sie sind von den Freuden abgesperrt, die ihnen ihr frisches und blühendes Lebensalter gewähren sollte. Sie selber ist ganz erfüllt vom Gedanken an den Jüngling, den sie heute erblickte. Jetzt treten wieder Gracchus und Gurgulio auf und Gracchus vertraut sich dem Sklaven an. Er mufs das Mädchen haben, als sein Weib „oder auf anderem Wege“. Er braucht auch zu dem Zweck nicht sparsam zu sein, er hat von den Vorräten

seines Vaters schon manches beiseite geschafft. Da kann sich der Sklave nicht enthalten, in einem aparte seine Gedanken über den angeblichen Musterknaben zu äufsern, dessen Lob der Vater immer anzustimmen pflege, wenn er in der Vorhalle des Hauses mit den Nachbarn plaudere. Er will dem Jüngling behilflich sein, meint jedoch, es wäre am besten, auch die alte Dienerin Taratantara zu Rate zu ziehen, die eben wie gerufen herbeikommt. Gurgulio bleibt mit ihr allein; sie läfst sich nicht lange um ihre Beihilfe bitten, denn sie hält es ebenso wie Gurgulio für vorteilhaft, wenn sie sich dem jungen Herrn gefällig erweisen. Allein gelassen, setzt sie in einer längeren Betrachtung auseinander, dafs die übergrofse Vorsicht der Mutter Poliscenes nun doch zu nichts geführt habe und dafs auch die arme Frau wohl schwerlich die Anträge eines so reichen Jünglings zurückweisen werde.

Im folgenden Akte rückt die Handlung nicht weiter. Gurgulio berichtet dem Gracchus über seine Unterredung mit der Alten, bis sie durch das Herannahen von Gracchus Vater Macharius in die Flucht getrieben werden. Dieser kommt gerade von seinem Landgute herein; er erzählt uns, wie es dort mit seinen Arbeiten steht und verwünscht die Steuereinnehmer, die ihn mit ihren Plackereien im ruhigen Genufs des Besitzes stören. Der dritte Akt führt uns nun endlich vor, wie Taratantara ihren Auftrag bei Calphurnia ausrichtet; aber obgleich sie garnicht ungeschickt allmählich auf ihr Ziel lossteuert, wird sie doch am Ende sehr energisch abgewiesen. Sie berichtet dem Jüngling ihren Mifserfolg und sagt, sie wolle sich jetzt — und zwar mit allem Aufgebot ciceronianischer Beredtsamkeit — unmittelbar an die Jungfrau wenden. Der Jüngling begleitet diesen Entschlufs mit seinen Segenswünschen und wie die beiden sich ins Haus begeben wollen, kommt Macharius, der bei seinem Gevatter Callimachus zum Hochzeitsfest der Tochter des Hauses geladen ist, aber doch noch Zeit findet, seinem Sohne einiges über sein Lieblingsthema — die hohen Steuern — vorzulamentieren.

Im vierten Akte erscheinen wieder Taratantara, die jetzt den Hauptangriff wagen will, und der Jüngling, der ihre Beredtsamkeit und Einsicht lobt. Taratantara weifs, dafs Cal-

phurnia gerade nicht zu Hause ist; nachdem sie den Jüngling fortgeschickt hat, klopft sie an Calphurnias Haus an. Poliscene hat zwar den Befehl niemand einzulassen, aber sie führt doch die Alte herein und verriegelt das Thor. Und nun verliert Taratantara keine Zeit. Sie erzählt dem Mädchen, dafs Gracchus sie in der Franziskanerkirche erblickte, als der Prediger gerade von den Schrecken des Orcus, Acheron und Cocytus schwatzte, dafs er mit Kennerblick auch unter der Verschleierung ihre Schönheit wahrgenommen habe, dafs er jetzt in Liebessehnsucht sich verzehre, allem Troste unzugänglich, er weist die Nahrung zurück, verbringt die Nächte schlaflos; sie bemerkt wohl, wie das Mädchen schon wankend wird und seine Liebe eingestehen will, sie redet ihr zu, sie weifs, was es heifst, wenn die Triebe der Jugend unterdrückt werden, sie wird der Mutter ganz gewifs nichts sagen. „Sprich nur unerschrocken, mein Püppchen, mein Röschen.“ Und nun eröffnet auch Poliscene ihr Herz: seit sie den Jüngling gesehen hat, seufzt und weint sie den ganzen Tag und ist zu keiner Arbeit fähig, die Mutter kann sich nicht erklären, was mit ihr geschehen ist. Taratantara ist gleich mit dem Vorschlag bereit, sie wolle dem Jüngling in Poliscenes Namen ausrichten, er solle, wenn die Mutter ausgegangen sei, zu ihr kommen. Poliscene: „Nein, sage nichts davon, dafs ich dich beauftragt hätte, sage nur, er solle kommen und thue, als ob ich nichts davon wüfste.“ Und damit nimmt die Kupplerin Abschied.

Fünfter Akt. Gracchus sieht die Alte mit zufriedener Miene herbeieilen. Er bestürmt sie mit freudig-ängstlichen Fragen und läfst sie kaum dazu kommen, dafs sie sich ruhig hinsetzt und zu erzählen anfängt. „Zuerst machte ich Umschweife. Ich lobe ihre Schönheit, sie lächelt. Als ich dich nenne, errötet sie.“ Gracchus: Ein gutes Zeichen. T.: Ich sage, du müfstest vor Sehnsucht sterben, wenn sie nicht dein Weib werden könnte — für eine Belohnung oder durch Bitten. G.: Nun und was sagte sie? T.: Sie wurde rot, aber was ich sagte gefiel ihr. G.: Triumph! Aber reifse mich aus meiner freudigen Ungewifsheit und sage mir mit einem Wort, was du erreicht hast. T.: Spitze die Ohren, Gracchus. G.: Ich spitze sie. T.: Wir haben ausgemacht, dafs du morgen hin-

kommen solltest. G.: Ich? T.: Du. G.: Du foppst mich! T.: Glaub' es mir. Sie weist den vor Erregung zitternden Jüngling an, wie er sich einzuschleichen habe; er soll sich nicht fürchten, durch keine Redensarten sich irre machen lassen.

Die zweite Scene des fünften Aktes, die letzte des ganzen Stückes, spielt am folgenden Tage, nachdem alles vorüber ist. Calphurnia speit Feuer und Flammen, sie stürzt auf den alten Macharius los, der Jungfrauenschänder müsse ihre Tochter heiraten. Aber Macharius faſst die Sache sehr ruhig auf und giebt ohne lange Umstände seine Zustimmung zur Vermählung des Paares. — „Und nun lebt wohl und klatscht. Wartet nicht mehr auf die Hochzeit, es wird drinnen schon alles ordnungsgemäſs und feierlich erledigt werden.“

Wenn wir dies Stück näher betrachten, so tritt allerdings die Nachahmung des römischen Lustspiels in einzelnen Punkten deutlich genug hervor. Der Name des Dieners, der als Sklave gedacht ist, stammt ohne Zweifel aus dem Plautinischen Curculio, viele charakteristische Redewendungen sind aus Terenz entlehnt.[1] In Form und Anlage besteht jedoch fast gar kein Zusammenhang. Es ist zwar wie in den Handschriften der alten Komiker eine Inhaltsangabe vorangestellt und vor der Inhaltsangabe findet sich ein ‚Prohemium‘ in Hexametern, das den mehr als zweifelhaften moralischen Nutzen der Komödie darzuthun bestrebt ist und vermutlich den Prolog ersetzen soll. Ebenso steht am Schluſs das übliche Kompliment mit dem ‚Plaudite‘ und es wird wie in Plautus Cistellaria darauf hingewiesen, daſs nun die glückliche Schluſswendung nicht vollständig vorgeführt zu werden brauche, man könne sie sich ja dazu denken. Aber das Stück selber läſst in noch höherem Grade als der Paulus des Vergerio die theatralische Anschauung vermissen. Es fehlt fast durchweg die naturgemäſse Verbindung der Scenen; die Einschnitte in der Handlung fallen nicht mit der Akteinteilung zusammen, die sich übrigens nicht in allen Handschriften findet. Wenn in der ersten Scene des

1) z. B. nodum in scirpo quaerere, omnis res jam est in vado, hanc in me fabam cudere oporteret, laterem lavare.

vierten Aktes Taratantara am Hause anklopft, Poliscene sie hereinläſst, den Riegel vorschiebt und dann die Unterredung fortsetzt, so hat dem Dichter nicht etwa eine besonders komplizierte, sondern höchst wahrscheinlich gar keine scenische Darstellung vorgeschwebt. An einer Stelle freilich redet Macharius die Zuschauer an; von der ländlichen Arbeit zurückgekehrt, sagt er, sie sollten ihn anschauen, ob er wie ein Faulenzer aussehe (Videte cives u. s. w.), aber im ganzen überwiegt doch der Eindruck, daſs wir es mit einem Lesedrama zu thun haben. Es ist ja auch neben den antiken Reminiscenzen der Einfluſs des berühmtesten mittelalterlichen Lesedramas, des Pamphilus deutlich erkennbar, wo gleichfalls die Kupplerin zwischen dem Mädchen und dem verliebten Jünglinge vermittelt und ihn dazu anleitet, bei einer verstohlenen Zusammenkunft das Mädchen zu erobern und sich so die Heirat zu erzwingen. Bei alledem ist jedoch unser Lustspiel — und das giebt ihm seinen Hauptwert — aus lebendiger Beobachtung hervorgegangen; wir fühlen uns in der Gesellschaft, die Boccaccio so meisterlich vorgeführt hat, selbst wenn wir Gurgulio und Taratantara betrachten, denen sonst noch am meisten von äuſserlicher Tradition anklebt. Die Citate und Gleichnisse aus der antiken Mythologie kreuzen sich fortwährend mit Anspielungen auf die Zeit des Dichters; die Bettelmönche wie die Steuerbeamten bekommen ihr Teil. Wenn Taratantara wegen ihrer Beredtsamkeit mit Demosthenes und Gasparino da Barzizza verglichen wird, so ist es schwer zu sagen, ob das für letzteren ein Kompliment oder ein Spott sein soll. In der Sprachbehandlung zeigt sich ein gewisses dramatisches Geschick; daſs Bruni einfach die Prosaform wählte und nicht wie Vergerio einen miſslungenen Versuch in Terenzischen Versen wagte, gereicht der lebendigen Wechselrede nur zum Vorteil.[1]

---

1) Von der groſsen Beliebtheit der Poliscene im Norden, vor allem in Deutschland, sowie von den zahlreichen Handschriften und alten Drucken wird später noch die Rede sein. Auffallend ist es, daſs sich weder bei Bruni noch bei einem anderen italienischen Humanisten eine Erwähnung unseres Lustspiels findet. Der Florentiner Gelehrte Mehus, ein ausgezeichneter Kenner der Frühzeit des italienischen Humanismus, hat die Poliscene nicht gekannt; in der Einleitung zu seiner Ausgabe von Brunis Briefen

Auch die dritte Renaissancekomödie ist das Jugendwerk eines Mannes, der sich später durch gröfsere Leistungen auf anderen Gebieten berühmt gemacht hat. Leone Battista Alberti schrieb sein Lustspiel Philodoxeos in seinem zwanzigsten Lebensjahre (1418), als er in Bologna die Rechtswissenschaft studierte. Und zwar zeigt sich in diesem Jugendwerke schon etwas von dem Geiste, der Albertis spätere populär-philosophische Schriften erfüllt. Der Philodoxeos ist reiner im dramatischen Stil und Inhalt als die anderen Komödien dieser Gattung, ohne Obscönitäten und ohne derbe Sinnlichkeit. Alberti zeigt sich auch darin als Klassizist, dafs er die terenzische Technik des scenischen Aufbaus und das altrömische Kolorit festzuhalten sucht, es fehlen bei ihm die zeitgenössischen Beziehungen, in denen freilich für uns ein guter Teil des Interesses an den Frührenaissance-Komödien beruht.

Der Philodoxeos ist in Prosa geschrieben. Zuerst ein Prolog, vom Verfasser selber gesprochen. Er sucht den ungezwungenen Ton nachzuahmen, mit dem sich die Plautinischen Prologsprecher ihrem Publikum vorstellen. Die Scene ist in Rom, die Handlung spielt auf der Strafse vor den Häusern der beteiligten Personen; es kommt nichts vor, was mit den Einheiten des Ortes und der Zeit unverträglich wäre, doch ist die Handlung nicht in Akte eingeteilt.

Zwei Jünglinge, der edelgesinnte Philodoxeos und der reiche, aber brutale und aufgeblasene Fortunius, werden uns als Bewerber um Doxia vorgeführt. Jedem der beiden steht ein

(Florenz 1741 S. LXXX) erwähnt er blofs, dafs der Franzose Philibert de la Mare sie unter den Werken Brunis aufzähle, und meint, sie sei vielleicht mit der später zu erwähnenden Aristophanes-Übersetzung Brunis identisch. Das alles könnte Zweifel an Brunis Autorschaft erwecken, doch hielt ich mich zunächst nicht für berechtigt, in meiner Darstellung von der hergebrachten Ansicht abzuweichen. Erwähnung verdient die Unterschrift unter der Poliscene in Cod. 1954 der Krakauer Universitätsbibliothek. Ich habe die sehr klein und undeutlich geschriebenen Zeilen mit Hilfe meines verehrten Kollegen Ulanowski, eines ausgezeichneten Handschriftenkenners, folgendermafsen gelesen: Et sic est finis hujus nove comedie que polliscena intitulatur et fugit composita apostata per me leonardum de la sernata de neisted [?neisell?] in ciuitate tuniarum. anno dñi 1433 de mense novembri videt in castro turris retunde.

Sklave als Helfer zur Seite, Phroneus und Dynastes, und jeder dieser Sklaven bemüht sich, den Nachbarn der Doxia, Aphtonus, für sich zu gewinnen. Aphtonus zeigt indes gröfsere Bereitwilligkeit, dem reichen Fortunius zu helfen; trotzdem gelingt es dem Philodoxeos mit Hilfe seines listigen Sklaven, sich in das Haus des Aphtonus zu stehlen und von da hinüber in das Haus der Doxia. Diese will jedoch nicht mit dem Liebhaber allein im Hause bleiben; sie tritt mit ihm und ihrer Schwester auf die Strafse und gewährt ihm dort Gehör, wodurch wir Zeugen ihrer zarten und keuschen Unterredung werden. „Die Götter mögen dich lieben“, sagt Doxia, und „Die Götter mögen machen, dafs du mich liebst“, erwidert der Jüngling. Phemia sieht jemanden herannahen und bittet Philodoxeos, in Rücksicht auf die Ehre der Schwestern die Unterredung abzubrechen. Philodoxeos bleibt allein; in einem charakteristischen Monolog wirft er sich seine Ungeschicklichkeit und Schüchternheit vor. Ganz anders geht Fortunius zu Werke. Wir lernen ihn aus einem Monolog kennen, der von Philodoxeos und Phroneus belauscht und mit spöttischen Zwischenbemerkungen begleitet wird. Fortunius ist im höchsten Grade von seiner eignen Vortrefflichkeit überzeugt und meint, zu einem Apollo fehle ihm nichts als das ewige Leben. Er will bei den Schwestern eintreten und gradenwegs auf sein Ziel losgehen, so könne es ihm nicht fehlen. Bald darauf kommt die Dienerin Mnymia eilig aus dem Hause und erzählt dem Philodoxeos und dessen Diener, wie Fortunius, von Doxia zurückgewiesen, aus dem Nebenhause den Aphtonus und seinen Diener zu sich herübergerufen habe, um in Gemeinschaft mit ihnen Doxia gewaltsam zu entführen. Doxia konnte indes noch rechtzeitig entfliehen, anstatt ihrer habe dann Fortunius die Schwester Phemia fortgeschleppt. Philodoxeos eilt nun auf das Forum, um den Vater der Schwestern herbeizurufen. Der Sklave Phroneus bleibt zurück und erkennt in Mnymia seine geschiedene Frau wieder, mit der er sich versöhnt. In den folgenden Scenen wird nun die Verwicklung zu einer erwünschten Auflösung geführt. Tychia, die Mutter des Fortunius, bittet Chronos, den Vater der jungen Mädchen, er möge ihrem Sohne verzeihen. Ihre Bitte wird gewährt, da sie ver-

spricht, daſs Fortunius das entführte Mädchen heiraten werde. Philodoxeos erhält die Hand seiner Doxia; dann folgen allgemeine Betrachtungen des alten Chronos, daſs es nicht gut sei, wenn die jungen Mädchen zu lange im Hause sitzen blieben, und zum Schluſs das Plaudite.

Alberti gab das Stück für eine antike Komödie aus, die er aus einem Codex abgeschrieben habe, und zu seiner groſsen Freude fand er auch Glauben. Es wurden Abschriften genommen, in die sich Fehler und Zusätze, zum Teil obscöner Art einschlichen. Dies veranlaſste später den Dichter, eine gereinigte Rezension des Textes zu veranstalten mit einer Widmung an Leonello von Este und einer Vorrede, in der er die Schicksale des Stückes erzählt. Auch äuſsert er sich hier über die Moral der Geschichte, die sich übrigens aus dem Stücke leicht ergiebt, besonders wenn man die bedeutungsvoll gewählten Namen der auftretenden Personen berücksichtigt: nicht bloſs der Reiche kann Ruhm erwerben, sondern jeder Fleiſsige und Strebsame. Daſs die neidische Kritik sich zu regen begann, als die wahre Entstehungsgeschichte des Stückes bekannt ward, darüber wuſste Alberti sich leicht zu trösten.[1]

Diese ersten studentenhaften Versuche einer neuen Lustspieldichtung stehen völlig vereinzelt da; es läſst sich nicht nachweisen, daſs etwa Vergerio oder Alberti als Lustspieldichter von ihrer Umgebung irgend welche Anregung empfangen oder ihrerseits zu ähnlicher Kunstübung angeregt hätten. Dagegen können wir an der Universität Pavia eine Art von litterarischer Tradition in der Lustspieldichtung bemerken. Hier studierte Ugolino Pisani, der uns noch weiterhin als der Verfasser des originellsten und bedeutendsten unter allen diesen Frührenaissance-Lustspielen begegnen wird. Von seinen Lehr-

1) Der authentische Text Albertis wurde nach der Handschrift in der estensischen Bibliothek veröffentlicht von Bonucci, Opere volgari di L. B. Alberti vol. I Firenze 1843 S. CXX. Aldo Manucci veröffentlichte das Stück als Lepidi comici veteris Philodoxios fabula, Lucae 1588. Er legte eine der entstellten Handschriften zu Grunde und scheint die Komödie für ein Werk des Altertums gehalten zu haben (antiquitatis mihi rationem habendam esse duxi). Eine ansprechende Darlegung des Inhalts bei Chassang S. 80 ff. Vgl. auch Voigt 2, 412.

jahren ist zwar sonst nicht viel bekannt, aber seine lustige ‚Confabulatio coquinaria' ist in Pavia 1435 entstanden und höchst wahrscheinlich als Studentenscherz aufzufassen.[1] Es wird da ein Koch mit allen Förmlichkeiten einer richtigen Promotion zum Magister der Kochkunst erklärt. Der Spaſs wurde zur Karnevalszeit auf offener Straſse auf einem Wagen in Scene gesetzt, also ganz in den Formen einer mittelalterlichen Fastnachtslustbarkeit, und wir können vermuten, daſs dergleichen schon früher in Pavia vorkam. Die Rede über die menschliche Narrheit, mit der die Feierlichkeit eingeleitet wird, erinnert an die ‚sermons joyeux'; sie beginnt: Pax et ebriatio Dei Bacchi descendat super vos et maneat semper. Amen. Dann folgt eine Lobrede auf die Kochkunst: sie macht das jämmerliche Erdenleben kürzer, sie entschädigt Pfaffen und Nonnen für die Freuden, die ihnen versagt sind und dergleichen mehr. Hierauf wird der Magistrandus Zaninus ganz nach dem Schema, wie es sonst für eine Lobrede hergebracht ist, in der greulichsten Weise heruntergemacht, seine lumpige Familie wird ironisch verherrlicht, er selbst ist ein miserabler Koch, seine Braten sind entweder blutig oder angebrannt. Und in derselben Manier wird die feierliche Promotion und der feierliche Eid vorgeführt. Auch ein Dialog in sehr freiem Ton, der sich in einer Wiener Handschrift (3123) erhalten hat, wird als Paveser Fastnachtsscherz zu betrachten sein, wenigstens wird die Fastnacht darin ausdrücklich erwähnt und eine der auftretenden Personen, Ranthius ist wohl mit dem Ranzio identisch, der uns noch in einer Paveser Komödie begegnen wird. Ferner ist uns in mehreren Handschriften ein lateinischer Dialog aufbewahrt, in welchem Canichiolus, ein Bürger von Pavia, von seiner Gemahlin wegen mangelhafter Erfüllung der ehelichen Pflichten ausgescholten wird.[2] Es muſs übrigens beim Lesen

1) Die folgenden Mitteilungen nach der Pariser Handschrift 6438. Die dortige Handschrift 6120 enthält das Stück unter dem Titel Repetitio egregii Zanini coqui. Die obige Jahreszahl ergiebt sich aus dem Titel einer Handschrift, die in der Marciana aufbewahrt wird. Diesen Titel findet man in Pezzanas Ergänzungen zu Affò, Parma 1825 ff. S. 165.

2) Weiteres über den Inhalt und die Handschriften bei Herrmann, Albrecht von Eyb. Berlin 1893 S. 89.

dieser Dichtungen daran erinnert werden, dafs hier in Pavia von 1429 bis 1435 Antonio Beccadelli, der Verfasser des berüchtigten Hermaphroditus sein Wesen trieb[1] und manche der Paveser dialogischen Scherze mögen wohl von Mitgliedern des liederlichen Kreises herrühren, den er um sich bildete.

Dies gilt namentlich von dem allerschamlosesten Werke der ganzen Gattung, von der in Prosa verfafsten Komödie ,de falso hypocrita', welche darstellt, wie ein scheinheiliger Sünder bei Ausübung eines unnatürlichen Lasters ertappt wurde. Die Münchener Handschrift[2] enthält eine Angabe, wonach die Komödie am 15. April 1437 in Pavia zur Aufführung kam, aufserdem ist dort der Name des Verfassers überliefert: Mercurius Rantius Vercellensis recensui. Es ist dies ohne Zweifel der Ranzo oder Ranzio Mercurino, der nach de Gregory im Jahre 1441 Richter in Turin war. Auch können wir vermuten, dafs er mit dem Mercurinus identisch ist, den Antonio Beccadelli in einem Briefe an Antonio Cremona grüfsen läfst und als ,aureus adolescens' bezeichnet; seiner Komödie nach zu urteilen, mag er wohl ein aureus adolescens nach dem Herzen Beccadellis gewesen sein.[3] Die Hauptperson der Komödie ist der Sakristan Frazenon (Fra Zenone?), ein unappetitlicher schmutziger alter Kerl, der gleich zu Beginn des Stückes in einer höchst widerwärtigen Scene den Parasiten Zelmius umwirbt. Dieser stöfst ihn zurück und meldet dem Linius und dessen Freunden, was vorgefallen ist. Nun verabreden sie, dem Hypokriten eine Falle zu stellen. Linius nähert sich ihm, erweckt in ihm den Glauben, dafs auch er dem unnatürlichen Laster huldige und lädt ihn zu einem Besuche ein. Sehr lebendig

1) Vgl. Barozzi und Sabbadini, Studj sul Panormita, Firenze 1891 S. 41 ff.

2) Cod. lat. Monac. 650, worauf die folgende Inhaltsangabe beruht; geschrieben von Hartmann Schedel, der uns bereits als Abschreiber mittelalterlicher Elegienkomödien bekannt ist.

3) Vgl. Antonii Beccatelli Epistolae Gallicae, Neapel 1746 I, 42. De Gregory (Storia della letteratura Vercellese I, Turin 1819 S. 479) bemerkt auch, dafs Ranzio Mercurino vermutlich 1469 gestorben ist. Den Hypocrita kennt de Gregory blofs aus den Stilproben, die in der Margarita poetica des Albrecht von Eyb, eines ehemaligen Paveser Studenten, mitgeteilt sind.

ist dargestellt, wie die Freunde den Frazenon erwarten, wie sie sich im Hinterhalt verstecken, wie Linius nach dem ungeduldig herbeieilenden Frazenon ausspäht. Was nun folgt, ist ekelhaft schmutzig; im entscheidenden Moment stürzen die Freunde herbei, den Linius lassen sie entfliehen, den ertappten Bösewicht schliefsen sie ein. In Anbetracht seines geistlichen Standes wird von Prügeln und ähnlichen Strafen abgesehen, es hat boi der Beschämung sein Bewenden. Frazenon mufs jedoch schwören: ,Nunquam pellicabis plus virum neminem.' An diese Scene schliefst sich eine Unterredung zwischen Linius und einem Freunde über die Hypokrisie, die zum gröfsten Teil in Eybs Margarita übergegangen ist; im übrigen ist jedoch dies bei den jungen Humanisten so beliebte Thema hier nicht in deklamatorischer oder ausführlich satirischer Weise herausgearbeitet. Den Schlufs bildet das Gespräch zwischen Frazenon und Linius. Frazonon weifs immer noch nicht, dafs er von Linius genarrt ist; dieser läfst ihn bei seinem Glauben und giebt vor, er seinerseits habe die Freunde, die sie überrascht hätten, durch Zahlung einer Geldsumme beruhigen müssen. Frazenon fordert Linius zum Besuch auf, er will trotz dem Schwur unter einem sophistischen Vorwande die Sünde weiter treiben.[1]

Aufser im Hypokriten wird noch in einem anderen Paveser Stück eine Skandalgeschichte dargestellt, die fast ganz in derselben Weise verläuft.[2] Diesmal ist es ein Priester Janus, den dio Studenten mystificieren; nach mancherlei Quälereion und Verspottungen befreit er sich durch Entrichtung einer Geldsumme, die zur Veranstaltung eines grofsen Gelages verwendet wird. Dies Stück, von welchem ich keine nähere Kenntnis besitze, mufs älter sein als das des Ranzio Mercurino; die Handschrift stammt aus dem Jahre 1427. Erwähnung verdient es, dafs in beiden Stücken einor von den Jünglingen, die an der Handlung beteiligt sind, auch am Schlufs als Verfasser

1) Dicit igitur, se jurejurando nequaquam prohiberi, quominus muliebria patiatur, paedicatoris solum mores se abjurasse.

2) Überliefert in der aus Italien stammenden Pariser Handschrift Nouv. Acq. Lat. 1181; Mitteilungen Novatis über den Inhalt bei d'Ancona II, 62.

genannt wird, denn Ranzio ist ohne Zweifel mit dem Ronzius identisch, der im Hypocrita als Freund des Linius auftritt. Wenn es in der Pariser Handschrift heifst: Sanucius edidit, Hugo recensuit, so entspricht dem Hugo keine von den Personen des Dramas; man ist indes versucht, bei diesem Namen an Ugolino Pisani zu denken.

Ugolino, der Dichter der Philogenia, hat bei den Forschern auf dem Gebiete der Frührenaissance bisher nicht die verdiente Beachtung gefunden, obgleich die verstreuten Nachrichten über seine Schicksale und seinen Charakter wohl geeignet sind, die Aufmerksamkeit auf ihn zu lenken. Für die Zeit vor seiner juristischen Doktorpromotion, die vermutlich im Jahre 1437 in Pavia stattfand, ist die Hauptquelle eine lateinische Festrede, die eben bei diesem Actus gehalten wurde,[1] die aber natürlich mehr Deklamation als präzise Nachrichten enthält. Der anonyme Verfasser ist augenscheinlich bestrebt, in dem Streit zwischen Humanismus und Fakultätsstudien eine vermittelnde Stellung einzunehmen; er feiert Ugolino als einen tüchtigen Juristen, aber noch ausführlicher ergeht er sich über seinen Ruhm in Kunst und Poesie. Schon in seiner Jugend habe er, der Sohn des edeln Gherardo Pisani in Parma, sich im Studium der Geschichte, der Poesie und der Philosophie ausgezeichnet. Auch als Musiker verdiene er Lob, habe ja doch Aristoteles diese Kunst im achten Buche seiner Politik empfohlen und selbst Sokrates habe noch siebzigjährig das Lyraspiel erlernt. Was uns sonst noch der Lobredner von Ugolino berichtet, gemahnt durchaus an die grofsen Universalgenies wie Leone Battista Alberti. Mit Entzücken lausche man ihm, wenn er die Flöte oder die Cither spiele, wenn er als heiterer Gesellschafter komische Geschichten erzähle, er habe anmutige Lustspiele veröffentlicht (comoedias edidit ornatas, dulces et jucundissimas), ferner glänzende Reden, elegische und heroische Verse, lyrische Dichtungen im Geschmack des Petrarca, auch in der Arithmetik zeichne er sich aus und in Leibesübungen und Kampfspielen werde sein Mut und seine Gewandtheit bewundert. Er unternahm weite Reisen, nach Griechenland, wo

1) Abgedruckt bei Joh. Peter v. Ludewig, Reliquiae manuscriptorum V, 274 ff.

er die Denkmäler des Altertums betrachtete, dann nach Macedonien, Bulgarien, Dalmatien, Deutschland. Auch in seinem Vaterlande reiste er umher, vor allem, um das geistliche und weltliche Recht kennen zu lernen; als Disputator erwarb er sich an den Universitäten in Pavia und Bologna hohen Ruhm, aber selbst Gegenstände aus der Jurisprudenz wufste er poetisch zu behandeln (S. 282). Ein solcher Mann habe die juristische Doktorwürde reichlich verdient. Aufser den Angaben in dieser Rede wissen wir von seinem früheren Leben, dafs ihm König Sigismund den Dichterlorbeer verlieh, ohne Zweifel während seines Aufenthaltes in Italien 1431—1433, eine Auszeichnung, die freilich nicht viel besagen wollte. 1435 hegte er die Absicht in die Dienste des Königs Alfonso I. von Neapel zu treten. Antonio Beccadelli, der sich damals in der Umgebung des Königs befand, begrüfst ihn bei der Nachricht von seinem Herannahen als einen alten Freund;[1] er mag ihn wohl von Pavia her gekannt haben. 1441 verweilte er zur Zeit des Konzils in Basel, Filelfo läfst ihn in einem Briefe an Bellanti (Lib. IV ep. ult.) freundlich grüfsen und ermahnen, er möge von seiner Gewohnheit lassen, seine Landsleute allzusehr zu tadeln und herabzusetzen, eine Mahnung, die ihn uns doch auch wieder von einer eigenartigen Seite zeigt, denn sonst fielen die italienischen Humanisten im Auslande eher in das entgegengesetzte Extrem.

Zuletzt begegnet uns Ugolino am Hofe Leonellos von Este (1441—1450) und aus dieser Zeit haben wir wieder eine ausführliche Schilderung, die freilich ganz anders klingt, als die enthusiastische Promotionsrede. Angelo Decembrio in seiner Politia literaria[2] zeigt uns Ugolino im Kreise der Ferrareser Hofgelehrten. Damals mufs er aber schon Spuren einer Geistesstörung gezeigt haben, die ihn, wie Decembrio berichtet, noch vor seinem vierzigsten Lebensjahre befiel und bis zu seinem Lebensende nicht verliefs. Überhaupt spricht Decembrio von ihm in wegwerfendem Tone; schon in seiner frühesten Jugend sei es mit ihm nicht ganz richtig im Kopfe gewesen. Er mufs

1) Epistolae campanae 22 (hinter den Epp. gall. s. o. S. 350).

2) Basel 1562 Pars LX S. 452 ff.

zwar zugehen, dafs Ugolino die Plautinischen Stücke und den komischen Stil gut nachgebildet habe und in Logik und Philosophie bewandert gewesen sei. Indes war er nach Decembrios Schilderung eine Art Mittelding von Humanist und Spielmann, er habe sich an den Höfen ausländischer Fürsten mit seinem Seitenspiel produciert und nach Art der Pantomimi königliche Gewänder als Geschenk angenommen. Auch auf Maskenspiele habe er sich wohl verstanden (larvarum ludis exercitus), man habe ihn daher anstatt laureatus zum Spott larvatus oder auch den litterarischen Affen (Cercopithecus literatus) genannt. Dieser Mensch nun habe sich bei Leonello und seinen humanistischen Freunden insinuieren wollen; er sei eines Tages in wunderlichem Aufzuge, mit langem Bart und ungekämmtem Haar in ihrem Kreise erschienen und habe Leonello ein sauber geschriebenes und kunstreich eingebundenes Buch ‚de coquinaria confabulatione' überreicht. Der Inhalt kann jedoch nach den Andeutungen Decembrios nicht ganz mit der oben erwähnten Promotion des Kochs Zaninus übereingestimmt haben, die ja auch in einer der beiden Pariser Handschriften den Titel ‚Opusculum de coquinaria confabulatione' führt und zwar mit dem Zusatze ‚ad Leonellum'. Nach Decembrio wäre es ein Dialog gewesen, in welchem die verschiedenen Küchengeräte über ihren Nutzen disputieren, und zwar in Prosa und keineswegs mit der antiken komischen Kunst zu vergleichen. Leonello habe sich freundlich bedankt und den zierlichen Band durchblättert. Dann reichte er ihn den übrigen Anwesenden: Guarino, Tommaso Morroni von Rieti, Tito Strozzi, Decembrio, die nun den armen Ugolino mit grausamem Hohn empfinden liefsen, dafs sie als Humanisten höherer Art ihn nicht für voll ansahen. Sie gaben ihm zu verstehen, dafs ihre Heiterkeit nicht als Anerkennung des Büchleins aufzufassen sei, sondern als Spott über den Verfasser. Aber selbst nach dem Berichte Decembrios, der doch die Überlegenheit der vier hochmütigen Gelehrten gegenüber dem halb verrückten Menschen in möglichst glänzendem Lichte erscheinen lassen will, mufs Ugolino den Gegnern im Wortgefecht ganz wacker standgehalten haben. Am schärfsten und verletzendsten ist natürlich Strozzi; dieser gerät in die höchste Entrüstung, als Ugolino die Wörter scriptor

und librarius und ferner die Wörter librarius und bibliopola miteinander verwechselt. Das ist das letzte, was wir von Ugolino erfahren; er mufs wohl vor 1462 gestorben sein, denn in diesem Jahre überreichte Decembrio seine Politia literaria dem Papste Pius II. und nach den Worten in seinem Bericht ‚supremam vitae partem vix quadragenarius insania perdidit‘ hat Ugolino schwerlich damals noch gelebt.

Wenn wir die zwei Schilderungen, die panegyrische und die spöttische zusammenhalten, so ergeben sich Züge an einem Bilde, das eine weitere Ausführung verdient und jedenfalls in der Galerie von Charakteren der Frührenaissance neben so manchen glänzenderen und ehrfurchtgebietenderen Gestalten seinen Platz beanspruchen darf. Ugolinos Ruhm knüpft sich aber vor allem an seine Prosakomödie Philogenia, die wir jetzt näher betrachten wollen. Die erste Scene ist nicht sonderlich originell. Der verliebte Jüngling Epifebus verlangt von Nichomus Ratschläge, wie er ans Ziel seiner Wünsche gelangen könne, anstatt dessen setzt ihm aber der Biedermann auseinander, der Mensch solle sich dadurch vom Tier unterscheiden, dafs er seine Wollust zu bezähmen wisse. Mit diesem Bescheide bleibt der Liebhaber allein. Es fängt an zu dunkeln; er will noch einmal versuchen, ob seine geliebte Philogenia ihn nicht erhören will; auch ein Schütze, wenn er noch soviel Pfeile vergeblich ans Ziel gesendet habe, versuche doch immer wieder, ob ihm das Glück nicht günstig sei. In der nächsten Scene erblicken wir Philogenia an ihrem Fenster. Wir haben sie uns als ein Mädchen von geringem Stande zu denken; die Huldigungen des reichen und vornehmen Epifebus sind nicht ohne Eindruck geblieben. Aber sie fürchtet die Eltern und will nicht ihre jungfräuliche Reinheit verlieren. „Und doch“ — sagt sie — „habe ich gehört, dafs eine Jungfrau mit sechzehn Jahren für den Mann reif sei, und ich bin schon zwanzig Jahre und bin von Fleisch und Blut wie die anderen und habe meinen Epifebus so lieb.“ Da bemerkt sie, wie Epifebus herannaht, er räuspert sich und wirft ein Steinchen herauf — wie gewöhnlich. Aber sie will spröde thun. Epifebus umschmeichelt sie nun mit den zartesten Worten und erzählt ihr von seinem Liebesweh. Sie hat Angst vor seinen süfsen Reden, sie weifs,

wie die Männer sind, wenn ein thörichtes Mädchen sie einmal erhört hat; er bittet flehentlich um Einlafs, sie fragt ihn, ob er seiner Schwester raten würde, so etwas zu thun, — und dann geht es ja auch nicht, das Haus ist zugeschlossen. Da sagt er, sie möge auf einer Leiter herabsteigen, er klagt, wie der Liebesgram ihn kummervoll und bleich gemacht, er mufs sterben, wenn sie ihn nicht erhört, sie erwidert, er solle doch bedenken was er bittet, er mache sie weinen. Endlich steigt sie hinab; sie rechtfertigt sich vor sich selber mit dem alten Argument aus der Kuppel- und Verführungslitteratur: „Gott ist mein Zeuge, dafs ich es nur thue, damit du nicht sterben sollst.“ Aber sie fleht ängstlich, er solle stets ihres Opfers eingedenk sein. — Philogenias Eltern haben das Geräusch vor dem Hause gehört, sie entdecken die Flucht der Tochter, der Vater will ausgehen und sehen, ob er auf ihre Spur gelangen kann. Infolge seiner Nachforschungen ist Philogenia bei Epifebus nicht mehr sicher, sie soll zu dessen Freund Eufonius übersiedeln. Zu spät bereut das Mädchen, von seinen Eltern weggelaufen zu sein, doch Epifebus beredet sie, mit dem Freunde zu gehen, in dessen Wohnung sie dann einen langen kläglichen Monolog hält.

Aber es soll noch schlimmer kommen. Die beiden jungen Leute halten es in ihrem Interesse und in dem des Mädchens für das beste, wenn sie noch rechtzeitig unter die Haube kommt. Epifebus will sie einem von seinen Bauern, dem wohlhäbigen Gobius aufschwatzen. Ohne viel Umstände tragen sie dem hilflosen Geschöpfe ihren Plan vor. Sie jammert und klagt, aber Epifebus redet ihr zu, wenn sie einmal verheiratet sei, dann könne sie ihn an den Markttagen in der Stadt viel sicherer und ungestörter besuchen; schliefslich erklärt sie alles thun zu wollen, was Epifebus anordne. Dieser geht nun aufs Land hinaus, wo er den Gobius mit seinem Bruder bei der Arbeit findet. Er bringt das Gespräch aufs Heiraten, er weifs in der Stadt eine Jungfrau, die gerade für Gobius pafst. Sie einigen sich über die Mitgift: zehn Goldgulden, ein Bett, einen Mantel; den andern Tag soll Gobius in die Stadt kommen und Hochzeit halten. Auf dem Heimwege trifft Epifebus gerade zu rechter Zeit zwei Kupplerinnen, Sorvia und Irtia,

in eine Unterredung über ihre Berufsangelegenheiten vertieft. Sie sollen sich zu Philogenia verfügen und ihr die Rolle für den Hochzeitstag einstudieren; wenn der Bräutigam kommt, soll sich Servia für die Pflegemutter und Irtia für die Tante des Mädchens ausgeben. Die beiden Weiber sind sichtlich erfreut, dafs ihnen zur Abwechslung einmal der ehrenvolle Auftrag wird, ein gefallenes Mädchen zu rehabilitieren. Sie führen Philogenia zunächst zu dem Pater Prodigius, damit sie vor der Hochzeit beichte. Der Beichtvater ist gerade wie er für einen solchen Fall sein mufs; mit Recht rühmen die Kupplerinnen ihm nach, er mache seine Sache kurz und schwatze nicht zu viel. „Bist du gehorsam" fragt er das Mädchen. „Ja", lautet die Antwort. — „Bist du barmherzig?" Auch das kann sie mit gutem Gewissen bejahen. „Bist du geizig?" „Ich hatte nie so viel, dafs ich geizig oder freigebig hätte sein können." Dann aber kommt die Frage nach der Unkeuschheit. Unter Seufzen und Klagen erzählt Philogenia, wie sie durch Schmeicheleien betrogen und hintergangen worden sei. „Dann hast du nicht gesündigt" meint der Priester. „Denn wenn eine Handlung tugendhaft oder sündig sein soll, mufs sie freiwillig sein. Dein Wille war aber nicht frei, sondern unter dem Zwange der Notwendigkeit, daher bist du unschuldig." Noch glatter geht es bei den folgenden Fragen: Neid, Zorn und Faulheit; als sie befragt wird, ob sie auch im Essen und Trinken mäfsig sei, bekennt sie, ein einfaches Essen sei ihr ebenso lieb wie ein kostbares. Das gehe denn doch zu weit, meint der Priester. „Ich esse lieber Mandeln als Erbsen, lieber ein Rebhuhn als eine Gans. Nur diejenigen werden verdammt, die allzu gierig in sich einschlingen und mehr für Essen und Trinken ausgeben, als ihre Mittel erlauben." Unter diesen Umständen empfängt natürlich Philogenia zum Schlufs die Absolution. Endlich kommen dann die Bauern mit Gobius herein, die Hochzeit wird gefeiert, die beiden jungen Herren freuen sich, dafs alles so schön abgelaufen ist, Philogenia ist bereits so gut abgerichtet, dafs sie vor den Augen des Bräutigams von dem alten Kuppelweib, der vermeintlichen Pflegemutter, einen rührenden Abschied nimmt.

Das wäre also eine von den süfsen und lieblichen Komödien, die Ugolinos Promotionsredner so schwungvoll zu rühmen wufste! Eine ‚lustig Comedien' nennt sie der erste deutsche Übersetzer, der Domherr Albrecht von Eyb! Und so wollte sie vermutlich auch der Dichter aufgefafst haben. Mitleid mit den Überlisteten und Gefoppten wollte er kaum erregen, es wäre ihm das auch bei seinem Publikum schwerlich gelungen. Und doch ist der Eindruck in manchen Scenen beklemmend und herzverwundend, wie wenn ein moderner Dichter das Elend der Armen und Schwachen schilderte. Gewifs war es Ugolino zunächst nicht um solche Empfindungen zu thun, ebenso wenig wie Shakespeare an ein Mitgefühl für den gefoppten Shylock gedacht haben mag, als er den Kaufmann von Venedig dichtete. Beiden ist die lustige Geschichte über den Kopf gewachsen. Bis zu welchem Grade dies bei Ugolino der Fall war, ist den modernen Lesern gewifs klarer, als dem Dichter selber und seinen Zeitgenossen.

Keiu anderer von allen Dichtern dieser Gruppe hat uns ein so lebendiges Bild gezeichnet. Ugolino versteht die Kunst, seine Leute mit kleinen Zügen sofort anschaulich vor uns treten zu lassen: das Mädchen, den Jüngling, den Bauer, die Kupplerinnen. Der Bräutigam kann sich dem Fra Timoteo in Macchiavellis Mandragora kühnlich zur Seite stellen. Und im Gewande der lateinischen Sprache, untermischt mit mancherlei Unbeholfenheiten und mit schwerfälligen scholastischen Deduktionen, wirkt das alles nur um so eigentümlicher. Der Einflufs der Antike tritt fast gänzlich zurück. An zwei Stellen sind Anklänge an Senecas Tragödien nachgewiesen,[1] im allgemeinen scheint aber der Stil von entlehnten Redeblumen frei. An eine theatralische Aufführung hat der Verfasser wohl kaum gedacht; auch hat er es unterlassen, die Einteilung in Akte vorzunehmen.[2]

1) Von Peiper, Rhein. Mus. 32, 537.

2) Die Philogenia ist in einem alten Drucke und in zahlreichen Handschriften überliefert. Eyb hat die Philogenia zusammen mit dem Hypokriten und dem Philodoxeos abgeschrieben. Über das Verhältnis seiner Handschrift zur Schedelschen, welche gleichfalls alle drei Stücke enthält, vgl. Herrmann, Albrecht von Eyb S. 126. Eine neue Ausgabe wäre sehr er-

Auch die Cauteraria ist, wie sich aus dem Prologe ergiebt, das Werk eines Studenten; eine Interlinearglosse der Wiener Handschrift verlegt sie nach Bologna. Der Verfasser Antonius Barzizius oder Buzarius ist sonst unbekannt.[1] Das Stück zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit den Paveser Komödien; es handelt sich wie im Hypokriten um eine Skandalgeschichte, die sich nach Ausweis des Prologs kaum einen halben Monat vorher zugetragen hatte, wenn auch schwerlich mit allen den Umständen, die uns der Dichter vorführt. Es mufs hier daran erinnert werden, dafs wir die Neigung zur Dramatisierung von Skandalgeschichten auch in der französischen Farcenlitteratur hervortreten sahen. Frau Scintilla, die Heldin des Stückes, ist an den alten Brachus verheiratet, sie liebt aber heimlich den Priester Auleardus. Die Magd Salamina dient ihr als Zwischenträgerin, während der argwöhnische Ehemann den Diener Graculus auf seiner Seite hat. Zunächst will er durch ein grofses Verhör der Wahrheit auf die Spur kommen und trinkt sich Mut an, um dem Redestrome seiner Frau standhalten zu können. Aber Scintilla weifs ihm doch seinen Verdacht auszureden; als Brachus sie fragt, ob sie sich einen andern Mann wünsche, erwidert sie, sie möchte ihm Unsterblichkeit erflehen, aber falls er sterben solle, sei sie entschlossen, bis an ihr Lebensende Witwe zu bleiben. Ihre geröteten Augen, ihre Appetitlosigkeit, die Brachus für Zeichen einer heimlichen Liebe hielt, kämen von einer Krankheit, die sie ihm zu Liebe so still getragen habe. Auch ein Verhör, das der Diener Graculus mit dem Hausgesinde anstellt, ergiebt nichts Verdächtiges. Aber die Wahrheit kommt doch ans Licht. Scintilla will sich nämlich todkrank stellen und einen Priester herbeiholen lassen, natürlich den Auleardus, der zu diesem Zwecke schon in der Nähe warten soll. Graculus belauscht den Plan und hinterbringt ihn dem Brachus. Anfangs scheint es nun, als ob es den Weibern abermals gelingen wolle, sich

wünscht. Herrmann, der sich dieser Arbeit zu unterziehen gedenkt, hatte die Liebenswürdigkeit, mir seine Abschrift zur Verfügung zu stellen.

1) Der erstere Name steht am Anfange, der letztere am Schlusse der Wiener Handschrift 3123. Über die Worte des Prologs ‚hoc florentissimum studium' ist übergeschrieben ‚Bononiense'.

herauszureden; sie geben vor, Graculus verrichte für den Priester Kuppeldienste und wolle sich nur dafür rächen, dafs die treue Scintilla ihn abgewiesen habe, aber schliefslich wird sie doch überführt und nun rächt sich der Alte, indem er die Ehebrecherin mit Hilfe des Graculus an einer Stelle ihres Körpers mit einem Brenneisen brandmarkt. Nicht minder grausam wird die Magd Salamina bestraft. Nun stürmt Auleardus mit zwei Freunden bewaffnet das Haus, züchtigt den Alten und seinen Diener, als er aber auch das Brenneisen an dem Alten erproben will, fleht dieser um Gnade; er will Lösegeld zahlen und sein Weib dem Auleardus überlassen. Da nun auch Scintilla ihre Fürbitte einlegt, läfst Auleardus sich erweichen und die Versöhnung wird durch ein festliches Mahl besiegelt.

Auch hier zeigt sich im Sprachlichen der Einflufs des römischen Lustspiels, einzelne Worte und Phrasen stammen aus Terenz, der Titel Cauteraria (von cauterium, das Brenneisen) ist unverkennbar Plautinischen Titeln wie Aulularia, Cistellaria etc. nachgebildet. Im übrigen ist auch hier, wie in der Mehrzahl dieser Stücke, die Prosaform festgehalten. Der Verfasser erklärt selber im Prologe, er hätte die Terenzsche Form deshalb nicht gewählt, weil man ihm das bei seinem jugendlichen Alter leicht als Anmafsung auslegen könne, denn er würde damit etwas wagen, wovon auch erfahrene Kenner der Humanitätsstudien zugeben, dafs sie es nicht verstehen. Aber auch die andern metrischen Formen habe er verschmäht, er strebe nicht nach dem Ruhm, einen neuen Stil für die Komödie ausfindig zu machen. Ob der Verfasser an eine eigentlich theatralische Vorführung dachte, mufs auch in diesem Falle als fraglich erscheinen.[1]

Wir schliefsen dieser Komödie eine andere an, die wohl gleichfalls nach Bologna gehört, wenigstens hat der mutmafsliche Verfasser, Antonio Tridentone, dort im Jahre 1442 studiert.[2] Es ist wahrscheinlicher, dafs seine Komödie damals

1) Eine ausführliche Inhaltsangabe nach der Maihinger Handschrift von Schepfs im Anzeiger f. d. Kunde d. d. Vorzeit 1878, Sp. 161 ff.; vgl. ebd. 1879, Sp. 15 f.

2) Vgl. Pezzanas Ergänzungen zu Affò, S. 202 f.; ebenda S. 343 findet man einige Gründe angeführt, die gegen die Verfasserschaft Tridentones

entstand als in späterer Zeit, wo er an derselben Universität als Professor der Rhetorik wirkte. Die Begebenheit ist jedoch in diesem Falle nicht aus der Wirklichkeit, sondern aus der Novellenlitteratur entlehnt, Boccaccio erzählt sie im Decamerone (VII, 7 s. o. S. 428) und es verdient Erwähnung, dafs er sie nach Bologna verlegt. Ein junger Ehemann ist in eine verheiratete Frau verliebt; um sich ihr nähern zu können, läfst er sich von ihrem Manne als Diener anstellen und es gelingt ihm, ihre Neigung zu gewinnen. Damit aber jede Möglichkeit einer Entdeckung verhindert werde, erzählt die Frau selber ihrem Manne, der Diener habe ihr einen Liebesantrag gemacht. Sie habe ihn scheinbar erhört und zur Nachtzeit in den Garten bestellt; der Mann solle nur ihre Kleider anziehen und am verabredeten Orte im Dunkeln warten, dann könne er sich von der Treulosigkeit des Dieners überzeugen. Dies geschicht. Der Liebhaber ist indes von allem unterrichtet; er begiebt sich mit einem tüchtigen Stocke in den Garten und gebärdet sich, als habe er die Frau nur auf die Probe gestellt und als wolle er sie jetzt für ihre Treulosigkeit züchtigen. Er thut so, als ob er den verkleideten Mann nicht erkenne und prügelt ihn jämmerlich durch; der Geprügelte ist dadurch von der Treue sowohl des Dieners als auch der Frau überzeugt und läfst sie hinfort ruhig gewähren.

Diese erbauliche Geschichte hat Antonio in einer kurzen lateinischen Prosakomödie dargestellt, die er mit dem hybriden Titel Fraudiphila bezeichnet. Die Namen des Ehemanns Eganus und des Dieners Anichinus hat er aus Boccaccio herübergenommen, die Frau nennt er nicht Beatrice sondern Florida, auch hat er zwei Gestalten hinzugefügt, die schon Johannes Anglicus als notwendigen Bestandteil solcher Geschichten bezeichnet hatte: den Diener des betrogenen Mannes und die Magd der verbuhlten Frau. Der Schauplatz wird nicht genannt, wir erfahren nur, dafs Anichinus, um sich vom elterlichen Hause

und für diejenige Antonio Cornazzanos aus Piacenza sprechen, der in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts lebte und wirkte. Die einzige bekannte Handschrift (Modena IV D. 21, 15. Jahrhdt.), aus welcher meine Mitteilungen über den Inhalt entnommen sind, hat am Schlusse blofs die Bemerkung: ‚Per me Antonium Parmensem‘.

entfernen zu können, seinem Vater vorgegaukelt hat, er wolle in Rom studieren. Schon zu Beginn des Stückes finden wir ihn als Diener in Eganus Hause. Dieser, ein widerlicher, launenhafter alter Mann, hat schon Verdacht geschöpft und sucht mit Hilfe des tölpelhaften Dieners Lino dem Liebespaare auf die Spur zu kommen; er verhört die kupplerische Magd Silicerna, die natürlich auf seiten ihrer Herrin steht. Sie ist es auch, die den Plan zur Täuschung des Alten entwirft. Ein lustiger Zusatz ist es, dafs der verkleidete Alte bei dem Stelldichein im Dunkeln die Stimme seiner Frau nachzuahmen sucht und mit Liebkosungsworten den Diener herbeilockt. Trotz all dieser theatralisch wirksamen Beigaben ist es auch in diesem Falle fraglich, ob der Verfasser an eine Aufführung dachte. Die Handlung bewegt sich fortwährend an verschiedenen Orten des Hauses hin und her. So giebt z. B. in einer Scene der Alte seinem Diener den Auftrag, die Magd herbeizurufen, die sich gerade im Zimmer der Frau befindet; der Diener klopft an der Thür, wird eingelassen und die Scene spielt dann im Zimmer der Frau weiter. Man müfste höchstens an einen Schauplatz in der mittelalterlichen Art denken. Die Sprache ist gewandt und fliefsend, es sind mir nur wenige Entlehnungen aus dem Wortschatze der lateinischen Komiker aufgefallen.

Aus Padua besitzen wir nur spärliche Nachrichten über die Pflege des humanistischen Lustspiels. Das Spiel von den Betrunkenen (Ludus ebriorum) von dem Stadtschreiber Secco Polentone gehört, obwohl in lateinischer Sprache verfafst, eigentlich nicht in unsern Zusammenhang. Der Verfasser bezeichnet es auch selber nicht als Komödie, sondern als Ludus; er will es blofs zu eigener Übung und Belustigung verfafst haben, nennt es aber selber „voll von Gelächter und Scherz“. Das alles berichtet er in seinem Buche über die berühmten lateinischen Schriftsteller, von welchem eine Handschrift aus dem Jahre 1433 nachgewiesen ist; damit ist zugleich auch ein terminus ad quem für die Abfassung des Stückes gegeben. Der Verfasser führt uns in ein Wirtshaus, wo eine fröhliche Gesellschaft sich zu einem Zechgelage versammelt hat. Die Einleitung weist uns auf die Tendenz des Werkes hin, das

die Thorheit derjenigen zeigen wolle, die sich um nichts kümmern als Essen und Trinken; sodann werden uns mit pedantischer Umständlichkeit die Namen der auftretenden fünf Personen erklärt: Catinio, von dem Geschirre (catino), das er verkauft, Bibio der Wirt, natürlich a bibendo, Quaestio der Marktschreier a quaestu und so weiter. In der Widmung an den Patrizier Giacomo Badover entschuldigt sich der Verfasser, daſs er nicht die antike Form des ‚parlar comico', sondern die Prosa angewendet habe. Das Stück selber ist eine Art von trunkener Litanei, die Gesellen ermuntern sich gegenseitig zum Essen und Trinken. Aus dem Hauptgedanken, der immer wiederkehrt — Preis des Weins im Gegensatze zur Gelehrsamkeit — hätte man mehr machen können, bei Secco Polentone tritt auch hier die gelehrte Pedanterie hervor. Cetio beruft sich auf den Philosophen Epicurus, auf die Kaiser Tiberius und Vitellius. Quaestio erklärt das Trivium und Quadrivium. Aber wozu die Gelehrsamkeit, jeder wisse doch, wer der liebe Gott sei und daſs er alles könne, ihre kurzen Kleider seien bequemer als die langen der Gelehrten, das Trinken sei schöner als Krieg führen und Schätze sammeln, die Geizigen seien wie die Esel, die Wein tragen und Wasser trinken. Man sieht, es fehlt nicht an hübschen Wendungen. Auf den Preis des Weins folgen noch Erörterungen über das Zechrecht (lex bibia), Catinio wird wegen Ruhestörung zur Zahlung der Zeche verurteilt. Wir besitzen den Spaſs übrigens nicht mehr in seiner ursprünglichen Form, sondern in einer Bearbeitung in venetianischem Dialekt, die in Trient 1482 im Drucke erschienen ist.[1] Manche Witze müssen hier erst neu hinzugekommen sein, so z. B. die Erklärung des Wortes Mathematik, weil diejenigen, die sich damit beschäftigen, ‚pazzi e matti' seien.

Daſs jedoch in Padua auch in den Studentenkreisen die lateinische Komödie gepflegt wurde, dafür spricht die Nachricht, daſs Gianmichele Alberto Carrara aus Bergamo (geb. 1438) in seinen Studentenjahren eine Komödie Admiranda oder Armiranda verfaſst hat. Aus der Didaskalie, die den Schluſs bildete,[2]

1) Die obigen Mitteilungen nach dem Exemplare in der Marciana.

2) Abgedruckt bei Tiraboschi 6, 1298 (vgl. 1005): Acta ludis Megalensibus (womit wohl die Fastnacht gemeint sein soll) Calixto III Sacerdote

ergiebt sich, dafs der Dichter damals noch nicht zwanzig Jahre zählte. Er war ein Wunderkind, schon in den Knabenjahren soll er eine Komödie in Choliamben (in verso scazonte) verfafst und Filelfo übersandt haben; auch die Admiranda war, wie es scheint, in Versen geschrieben. Später beklagte er es, dafs die Armut ihn zwinge, der Poesie Lebewohl zu sagen und sich seinem medizinischen Brotstudium zu widmen. So ist er als Dichter wenig bekannt geworden; eine Handschrift seiner Admiranda, die sich noch im vorigen Jahrhundert in Bergamo befand, ist jetzt verschollen.[1]

Ebenso ist die Komödie Aphrodisia verschollen, die Pier Candido Decembrio (geb. 1399 † 1477) in seinen Jugendjahren dem Cambio Zambeccari zuschickte. Doch war das nur ein Entwurf, die ‚solita colorum lenocinia' sollten erst noch hinzugefügt werden.[2]

Der merkwürdigste unter allen diesen Komödiendichtern ist aber doch Enea Silvio Piccolomini, der spätere Papst Pius II. Er hat seine Komödie Chrisis noch als Laie im Alter von 29 Jahren verfafst, als er in der Eigenschaft eines kaiserlichen Kanzleisekretärs den Reichstag zu Nürnberg 1444 mitmachte. Um sich während dieser langweiligen Staatsaktion die Zeit zu verkürzen, verfiel er darauf, eine Komödie zu schreiben in der Manier, wie sie ihm wohl aus seinen italienischen Lehrjahren noch bekannt war. Mit dem berühmtesten Werke seiner weltlich-liederlichen Zeit, mit der Novelle von Euryalus und Lucretia, kann freilich die Komödie den Vergleich nicht aushalten. Es sind wohlbekannte plautinische Figuren, die sich hier vor uns bewegen: Buhlerinnen, geldgierige Kuppelweiber und Liebhaber, die betrogen und ausgeplündert werden, aber nach Goethes derbem Ausdruck „dennoch tanzen, wie die Luder

---

maximo. Federico IV Caesare, Francisco Fuscaro Venetorum duce etc., also zwischen 1454 und 1457.

1) Die obigen Nachrichten nach Vaerini, Scrittori di Bergamo (handschriftlich in der Marciana, classe X cod. 258 S. 106—132) und nach einer handschriftlichen Sammlung von Gedichten Carraras in der Bibliothek zu Bergamo Δ I, 18.

2) Tiraboschi VI, 1076; vgl. die Biographie Candido Decembrios von Borsa im Archivio storico lombardo 20, 37.

pfeifen." Das Stück ist nicht eine rein litterarische Studie, der Dichter hat manche Hindeutungen auf zeitgenössische Ereignisse, manches Selbstbeobachtete, wohl auch manches Selbsterlebte mit einfliefsen lassen. Wir wissen ja, dafs Enea sich gerne seine Liebeshändel durch Reminiszenzen an die antike Liederlichkeit veredelte und dafs die Treue seiner ‚Glycerium' ebensowenig stand hielt wie die der Heldinnen seines Lustspiels.[1]

Als sehr erfreulich kann man das ganze Machwerk nicht bezeichnen.[2] In Bezug auf die eigentliche Handlung mufs man sich fragen, ob sie mehr uninteressant oder mehr widerwärtig ist. Die Hauptpersonen sind Dyophanes und Theobolus, zwei Lebemänner in reiferem Alter, — schon seit zwei Jahrzehnten lassen sie sich den Bart scheren, wie die Buhlerin Chrisis einmal spöttisch bemerkt. Trotz ihren antiken Namen hat der Verfasser sich die beiden Freunde als Kleriker gedacht und gleich zu Beginn des Stückes setzt uns Dyophanes die Vorzüge seines Standes auseinander: das bequeme Leben und die Abwechslung im Verkehr mit den Weibern. Diese Herren nun sind mit Chrisis und mit ihrer gleichgesinnten Freundin Cassina liiert, sie schicken die beiden in ein Badehaus und weisen sie an, von dort aus sogleich mit ihnen zusammenzutreffen. Aber sie warten vergeblich auf die Mädchen und kommen bald zu der Überzeugung, dafs dieselben inzwischen sich andern Verehrern hingegeben haben. Theobolus und Dyophanes sind darüber aufs äufserste empört, und obwohl es sie schwer ankommt, entschliefsen sie sich doch, die treulosen Buhlerinnen ihren vollen Zorn empfinden zu lassen. Vergebens bieten Chrisis und Cassina bei ihrer Ankunft all ihre Schmeichelkünste auf und beschwören bei Jupiter, Juno und Venus ihre Unschuld;

1) Vgl. den Brief an Nicolaus Amidanus Oct. 1443. Zur Bibliographie der Briefe Eneas vgl. Voigt in Bd. XVI des Archivs f. Kunde österr. Geschichtsquellen.

2) Die folgenden Mitteilungen beruhen auf der einzigen bekannten Abschrift in Cod. 462 der Fürstlich Lobkewitzschen Bibliothek in Prag. Durch gefällige Vermittelung des Herrn Hofrats Prof. Gindely wurde mir die Benutzung des Codex von seiner Durchlaucht dem Fürsten Lobkowitz gütigst gestattet.

aber wie kann man solchen verworfenen Weibern trauen, die an keine Götter und Göttinnen glauben und meinen, dafs die Seele mit dem Körper zu Grunde geht! Theobolus verwünscht sie in einem feierlichen Fluch, zu welchem der Verfasser seine ganze mythologische Gelehrsamkeit aufbietet. Nun legen sich die Weiber aufs Bitten und Flehen, aber vergeblich; Theobolus droht mit Schlägen, wenn sie sich nicht fortmachten. In der That scheinen die Liebhaber zunächst in ihrem unerbittlichen Zorn beharren zu wollen, Dyophanes erzählt seinem Diener Congrio ein langes und breites, wie er sich noch an Cassina rächen wolle: er wolle sie an den Haaren zu Boden reifsen, sie mit Füfsen treten, ihr die Augen ausbohren, überhaupt, er sei ein furchtbarer Mensch, er habe schon einmal in Mainz der treulosen Buhlerin Bacchis aus Rache die Nase abgebissen und dergleichen mehr. Als sie aber gleich darauf die beiden Mädchen belauschen, wie sie im Gespräch mit der Kupplerin Canthara den Verlust ihrer alten Liebhaber bitterlich beklagen und von keinem Trost und keinen sonstigen Anerbietungen hören wollen, da werden sie doch erweicht und fordern in der letzten Scene die Kupplerin zur Einleitung von neuen Friedensverhandlungen auf. Aus dieser Geschichte, so heifst es zum Schlufs, sollen die Zuschauer lernen, dafs man der Tugend nachstreben und alle Buhlerinnen, Kupplerinnen und Parasiten fern halten solle!

In die Handlung sind noch mehrere Nebenpersonen verwoben. Ein Jüngling Archimonides, Liebhaber der Antiphila, die gleichfalls unter der Obhut der Canthara steht; ihm ist es peinlich, dafs die Eintracht in dem sauberen Hause gestört ist und er thut sein möglichstes zur Vermittelung der Gegensätze. Zwei Lebemänner, Charinus und Sedulius, die sich gleichfalls um die Buhlerinnen Cassina und Chrisis bewerben, aber sie bei weitem nicht so tragisch nehmen. Der erste Monolog des Charinus ist voll von Beziehungen auf den Nürnberger Reichstag. Er will sich nicht um den Einfall der Armagnaken (Armeniaci) kümmern, will vom Schisma und vom Streit zwischen Frankreich und Deutschland nichts wissen und nur auf frohen Genufs des Lebens denken. Dann des Sedulius Diener Lybiphanes, der erst seinem Herrn weise Mäfsigung

predigt,[1] aber nachher die Gunst von Chrisis Schwester Pythias in einer obscönen Liebkosungsscene gewinnt. Ferner der Koch Artrax, der für die Dirnen und ihre Liebhaber ein köstliches Mahl zubereitet hat und der zweimal erscheint, um uns in Monologen über die bevorstehenden Tafelgenüsse zu belehren und sich selber glücklich zu preisen, daſs er inmitten aller dieser Herrlichkeiten sitzt. Namentlich rühmt er einen gebratenen Kranich. Er unterliegt der lockenden Versuchung, ein Bein des Vogels für sich verwegzunehmen, er könne sich ja darauf berufen, daſs der Kranich immer auf einem Bein stehe, ein Spaſs, den Enea wohl aus Boccaccio (Dec. VI, 3) entlehnt hat.

Der Geist des Werkchens ist aus den obigen Andeutungen leicht zu erkennen. Es herrscht darin eine egoistische Genuſssucht, die sich mitunter bis zu abstoſsender Gemeinheit steigert. Dabei zeigt sich Enea doch in vielen Einzelheiten als geistreich frivoler Beobachter. Die naive Unbeholfenheit in der Behandlung der dramatischen Kunstform darf uns nicht wunder nehmen. Die auftretenden Personen sind bestrebt, uns mit überdeutlichem Nachdruck die Grundzüge ihres Charakters darzulegen, was sie nicht hindert, mitunter im weiteren Verlauf Dinge vorzubringen, die dem Vorhergehenden widersprechen. Indes kann man sich wenigstens die Scenenreihe an einem und demselben Orte, etwa in einer Vorhalle des Hauses der Kupplerin, hintereinander weggespielt denken und an einzelnen Stellen kommt auch in den Dialog ein lebendigeres Tempo. Aber dennoch hat Enea kaum an eine Aufführung gedacht, wenn er auch am Schluſs den Spectatores ein plaudite zuruft. Als Form wählte er Verse in der Art des Vergerio, die sich im Grund genommen nur durch die Zeileneinteilung von der Prosa unterscheiden. Reminiszenzen aus der Komikerlektüre, auch seltnere Worte und Redewendungen, vor allem aus Plautus,

1) Sedulius weist ihn freilich zurück:
— — quid malum in fornice venis
Philosophari? Leno hic, non Cato loquitur.
Lybiphanes.
Decet ubique bene loqui atque facere
Non veto scortari, sed scortari nimium.

strömen ihm reichlich zu.[1] Echt plautinische Figuren sind der geschwätzige Koch Artrax[2] und die Kupplerin Canthara, die mit ihrer Kollegin im Curculio den unersättlichen Weindurst gemeinsam hat: alter Wein und neue Liebe ist die Summe der Weisheit, die sie ihren Schutzbefohlenen predigt. Die Stelle, wo sie gleich bei ihrem ersten Auftreten die Freuden des Weines preist, gehört zu den gelungensten des ganzen Stückes; wenn sie bei der Gelegenheit verächtlich erklärt, sie wolle das Bier und die ‚sicera' den Deutschen und Böhmen überlassen, so ist das gewifs aus der Seele des Dichters gesprochen.

Grofsen Ruhm hat die Chrisis ihrem Verfasser nicht eingebracht. Wir hören nichts davon, dafs er sie seinen italienischen Freunden mitgeteilt hätte, und den Freunden in der kaiserlichen Kanzlei, die wahrlich keine Tugendhelden waren, scheint das Stück doch etwas zu bunt gewesen zu sein. Dem Freunde Pfullendorf macht Enea (1. Okt. 1445) bittere Vorwürfe, dafs er nicht nur das Gedicht getadelt, sondern auch den Verfasser als liederlich gescholten habe, dann müfste man ja auch Plautus und Terenz tadeln, die gleichfalls Lustspiele verfafst hätten.

Die erwähnten Lustspiele nehmen in der Litteratur der Frührenaissance eine eigenartige Stellung ein; mit den humanistischen Nachahmungen anderer antiker Dichtgattungen sind sie in keiner Weise zu vergleichen. Es zeigen sich hier dieselben Gegensätze, die uns wiederholt in der mittelalterlich-lateinischen Litteratur begegneten: einerseits monströse Geschmacklosigkeiten, andrerseits eine frische Anspruchslosigkeit, die den strengen Kritiker entwaffnet. Auch darin stehen diese Stücke noch in der mittelalterlichen Tradition, dafs sie mit Vorliebe drei Arten von Personen vorführen, die uns zumal aus den Elegienkomödien wohl bekannt sind: Kupplerinnen, leichtfertige Weiber und verliebte Kleriker. Allerdings tritt der Einflufs der römischen Komiker stärker hervor, als irgendwo

1) Z. B. esuriales feriae Capt. 3, 1, 8; gravastellus, Epid. 5, 1, 14; medioxumi Cist. 2, 1, 35.

2) In dieser Form offenbar ein Schreib- oder Gedächtnisfehler; in der Aulularia kommt ein Koch Anthrax vor.

in der mittelalterlichen Litteratur; von einem Streben nach Reinheit und Strenge des Kunststils ist jedoch wenig zu spüren. Die dialogische Form wird nirgends durch Erzählung unterbrochen, mitunter ist auch die Handlung in Akte eingeteilt, aber es zeigte sich auch, dafs die meisten der besprochenen Dichtungen schwerlich als eigentliche Theaterstücke zu betrachten sind. In welcher Weise wir uns den Hergang bei den Aufführungen des Hypokriten in Pavia und der Admiranda in Padua zu denken haben, dafür fehlt jeder Anhaltspunkt. Welche Unsicherheit immer noch in Bezug auf die metrische Form des römischen Lustspiels herrschte, geht besonders deutlich aus den Einleitungen zur Cauteraria und zum Ludus ebriorum hervor.

Diese wunderliche Gattung fand von selbst ihr Ende, indem die litterarische Richtung der Renaissance mehr und mehr erstarkte und die Forderung eines genaueren Anschlusses an die antiken Vorbilder auch auf die Lustspieldichtung ausgedehnt ward. Die Vorgänge am Hofe zu Ferrara, wo Ugolino Pisanis Fastnachtsscherz von seiten der jüngeren Humanistengeneration eine so schnöde Aufnahme fand, sind von typischer Bedeutung. Auch Angelo Poliziano, der Hauptvertreter einer neuen Phase in der Entwicklung der Humanitätsstudien, könnte vielleicht die Frührenaissance-Komödien im Auge haben, wenn er in seinem Prolog zu einer Aufführung der Menächmen in Florenz (1488) sich gegen diejenigen wendet, die Komödien in Prosa schrieben, ohne Eleganz und Kunstfertigkeit, in denen das Beste aus den Alten gestohlen sei. Nur das sei an diesen Stücken löblich, dafs die Verfasser selber sie nach der Aufführung zu ewiger Finsternis verdammten.[1] Die Neuerer der folgenden Zeit betrachten die Frührenaissance-Komödien als gar nicht vorhanden[2] und sagen schlechtweg, die Lustspiel-

1) Vgl. den Prolog und den Begleitbrief an Comparini in Polizianos Prose volgari etc. ed. del Lungo, Firenze 1867 S. 281 ff. Allerdings fehlt uns jeder Anhaltspunkt, um die Stücke und die Aufführungen näher zu bestimmen, auf die Poliziano anspielt; inwieweit seine Schilderung auf die Dramen des Pietro Domizio pafst, wird sich später ergeben.

2) Z. B. Bartholomaeus Scyta in dem Gedicht vor der Komödie Stephanium des Harmonius Marsus, ähnlich Gnaphaeus in der Vorrede zum

dichter des Altertums seien bis jetzt ohne Nachfolger geblieben. Aber damit war keineswegs den Frührenaissance-Komödien das Todesurteil gesprochen. In den Ländern des Nordens fanden sie noch immer ein dankbares Publikum. Dafs nur sehr wenige unter den ersten deutschen Humanisten von einer tiefen Petrarcaschen Sehnsucht nach der entschwundenen Herrlichkeit der Antike erfüllt waren, ist eine bekannte Thatsache. Die meisten hatten eine ausgesprochene Vorliebe für die amüsanten kleinen Sächelchen, die den italienischen Meistern als Nebenwerke aus der Feder flossen. Novellen, Anekdoten, Facetien, scherzhafte Traktate, elegante Briefe wurden fleifsig abgeschrieben; sie begegnen uns immer wieder in den Sammelbänden aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, die in fast allen gröfseren deutschen Bibliotheken zu finden sind und uns mit so unmittelbarer Anschaulichkeit vergegenwärtigen, was für mannigfache geistige Interessen den Kopf eines Jüngers der Wissenschaft in jener Übergangszeit durchkreuzten. Den gröfsten Erfolg hatte die Poliscene, die in einer Unzahl von Handschriften und Drucken aus dem 15. und dem Anfang des 16. Jahrhunderts vorliegt. In den Handschriften finden wir fast regelmäfsig Wort- und Sacherklärungen beigefügt, die uns zeigen, dafs das Stück beim Unterricht zur Interpretation benutzt wurde und die vielleicht eine nähere Untersuchung verdienten; sie vergegenwärtigen uns sehr deutlich, wie im Norden die ersten humanistischen Schulmeister ihre Aufgabe erfafsten. Die Ränder des ersten Blattes haben die andächtigen Scholaren meistens eng beschrieben mit theoretischen Erörterungen über die Ästhetik der dramatischen Gattungen, gewöhnlich Wiederholungen des mittelalterlichen Plunders über die Begriffe Komödie und Tragödie. Auch die Drucke beweisen durch den breiten Rand und die weit auseinander stehenden Zeilen, dafs sie von vornherein zu Interpretationszwecken bestimmt waren.[1]

Acolastus. Über die Komödie Epirota des Venetianers Thomas Medius s. Bd. II.

1) Das Verzeichnis der Drucke bei Brunet s. v. Aretinus liefse sich leicht vermehren. Mit welcher Naivetät man auch dem zarten Knabenalter diese geistige Nahrung darbot, wird durch das Beispiel des Doktor Eck bewiesen, der „die Komödie des Aretinus“ unter den Büchern erwähnt, die

Aber die Nordländer haben diese Komödien nicht blofs gelesen und studiert, sie haben auch selbständige Versuche gewagt. Es scheint sogar, dafs die älteste nordische Renaissancekomödie von den italienischen Vorbildern unabhängig war. Sie hat den polnischen Humanisten Gregor von Sanok zum Verfasser, der 1439 in Krakau den Magistertitel erwarb und 1451 auf den Lemberger Erzbischofsstuhl erhoben wurde. Callimachus (Filippo Buonaccorsi) in seiner anmutigen und liebenswürdigen Biographie Gregors erzählt, wie man dem jungen Magister von allen Seiten Handschriften zur Bestimmung und Begutachtung des Inhalts überbrachte. Bei einer solchen Gelegenheit habe er in einem Manuskript ‚nonnullas Plauti comoedias' gefunden, die ihn so sehr ergötzten, dafs er eine Nachahmung versuchte. Doch sei diese Arbeit durch eine Reise Gregors nach Italien — jedenfalls noch vor 1443 — unterbrochen worden. Es scheint, dafs Gregor bei dieser Gelegenheit zum ersten Mal über die Alpen kam. Dafs es ihm an Witz nicht fehlte, zeigen die hübschen Scherzworte, die Callimachus von ihm aufbewahrt hat. Dabei war er jedoch ein abgesagter Feind aller obscönen Späfse, und so mag auch der Ton in seiner verloren gegange-

---

er in seinem elften Lebensjahre schon gelesen hatte; vgl. Wiedemann, Johann Eck, Regensb. 1865 S. 4. Interessant wäre es, wenn man etwas Näheres über ein Exemplar eines Leipziger Druckes von 1516 erfahren könnte, das Melanchthon mit Interlinear- und Randbemerkungen versah, vgl. Catalogue of the library of Dr. Kloss, London 1835 S. 24. Offenbar ist dies Exemplar mit demjenigen identisch, welches Chassang als im Besitz des Barons Tayler in Paris befindlich erwähnt; unter den Büchern der Taylerschen Sammlung, die in den Besitz der Comédie française übergingen, ist die Poliscene nicht vorhanden. Auch in Polen war die Poliscene sehr beliebt; die Glossen zu der Abschrift in der Fürstlich Czartoryskischen Bibliothek in Krakau sind besonders interessant und charakteristisch. In Krakau erschienen zwei Ausgaben und der Liber diligentiarum der philosophischen Fakultät verzeichnet zwei Fälle, wo am Schlufs eines Interpretationskollegs über einen Klassiker die Poliscene als Nachtisch serviert wurde. Im Wintersemester 1518 las Matthias von Przedbory über die horazischen Briefe bis zum 10. Februar, von da bis zum 4. März über die Poliscene; im Wintersemester 1523 las Johannes Mstow über des Aristoteles Liber meteororum, ging aber schon am 15. Januar zur Poliscene über. Vgl. Liber diligentiarum facultatis artistarum universitatis Cracoviensis ed. Wislocki. Cracoviae 1886 S. 137, 162.

nen Komödie anständiger gewesen sein als in den meisten italienischen.[1] Was sich sonst noch von Komödiendichtungen der Nordländer erhalten hat, fällt in einen späteren Zeitraum.

Die italienischen Humanisten erhielten inzwischen eine neue Anregung zur Beschäftigung mit der Komödienlitteratur. 1427 brachte Nikolaus Cusanus eine Handschrift der zwölf neuen Komödien des Plautus von Deutschland nach Rom,[2] der bedeutsamste neue Zuwachs, der den Altertumsstudien durch die Renaissancebewegung zugeführt ward. Es ist bekannt, wie der glückliche Besitzer der Handschrift, der Kardinal Orsini, seinen Schatz eifersüchtig hütete und wie die Humanisten in der Lombardei, in Ferrara, in Florenz sich lange Zeit hindurch abmühten, um Kopien zu erlangen, was ihnen erst durch hohe Intervention möglich wurde.[3] Die zahlreichen, zum Teil sehr glänzend ausgestatteten italienischen Plautushandschriften des 15. Jahrhunderts beweisen, wie sehr durch den grofsen Fund bei den humanistisch Gesinnten das Interesse am altrömischen Lustspiel in den Vordergrund gerückt war. Es scheint, dafs unter den neuen Stücken gleich von vornherein diejenigen den meisten Beifall fanden, deren Grundmotive auch weiterhin am deutlichsten in der komischen Litteratur fortwirkten: die Menächmen mit dem tollen Verwechslungsspiel der Zwillingsbrüder und der Miles gloriosus, wo vor allem der in die Mitte gestellte Hauptcharakter belustigte und zur Nachahmung anregte. Natürlich liefsen sich die Universitätslehrer einen so dankbaren Stoff nicht entgehen. Antonio Beccadelli gehört zu den frühesten Plautuserklärern; ihm wird auch eine sehr liederliche und willkürliche Rezension des Textes zugeschrieben. Benedetto Bursa, den wir seit 1439 in Ferrara an-

1) Vgl. Philippi Callimachi Vita et mores Gregorii Sanocei ed. Finkel, Leopoli 1891 (aus Monumenta Poloniae Bd. VI) cap. V, VI, XVI.

2) Die Jahreszahl, sowie die Identität des berühmten deutschen Gelehrten mit dem rätselhaften „Nikolaus von Trier" hat Sabbadini im Museo italiano di antichità classica 3, 412 nachgewiesen.

3) Neue Mitteilungen über das wiedererweckte Plautusstudium bei Sabbadini, Vitadi Guarino Veronese. Genova 1891, § 253 f.; vgl. Suster im Philologus 48, 456 ff.; Schepss in den Blättern für bayrisches Gymnasial- und Realschulwesen 19, 97 ff., Voigt 2, 391.

gestellt finden, veranstaltete Sonntagsvorträge über Rhetorik, Cicero und Plautus; auch in Bologna war um das Jahr 1450 das Plautusstudium eingebürgert.[1] In Pavia war um dieselbe Zeit Balthasar Rasinus als Plautuskenner und -Erklärer angesehen.[2] Wenn wir noch heute in der stattlichen Säulenhalle des Paveser Universitätshofes den schönen alten Denkstein erblicken, der ihn auf dem Katheder thronend darstellt, von einer Schar wifsbegieriger Hörer umgeben, dann glauben wir vor uns zu sehen, wie er seine Jünger für das Studium der neuentdeckten Lustspiele begeisterte; der deutsche Betrachter möchte gerne unter all den andächtig emporblickenden Gesichtern den gelehrten Albrecht von Eyb erkennen, der etwa 1455 bei Rasinus die Menächmen, die Bacchides und den Poenulus erklären hörte und dann, in die Heimat zurückgekehrt, den römischen Lustspieldichter in die deutsche Litteratur einführte. Auch reiche und hochgestellte Gönner der Wissenschaft fühlten sich zu dem Plautusstudium hingezogen; wir erfahren, dafs Männer wie der Kardinal von Theano sich für philologische Fragen, wie die Ergänzung der fehlenden Personenbezeichnungen interessierten.[3] Übrigens scheint es, als ob die acht ersten Stücke zunächst noch im Vordergrunde des Interesses geblieben wären. Es ist bezeichnend, dafs sich aus dem 15. Jahrhundert noch 39 Handschriften erhalten haben, welche blofs die ‚priores fabulas' umfassen.[4] Angelo Decembrio berichtet, dafs Amphitruo und Aulularia von allen Stücken am

1) Vgl. Borsetti, Historia almi Ferrariae gymnasii, Ferrariae 1735 I 50, II 22. Über Bologna vgl. Herrmann in d. Einl. zu seiner Ausg. der Eybschen Dramenübersetzungen, Berl. 1891 S. X.

2) Vgl. Herrmann a. a. O. und die dort citierte Litteratur.

3) Vgl. Muratori, Scriptt. III 2, 1031. Wenn jedoch der Berichterstatter behauptet, dafs damals (unter dem Pontifikat Pauls II. 1464 bis 1471) noch niemand die neugefundenen Komödien öffentlich erklärt habe, so ist das, wie aus dem Obigen hervorgeht, ein Irrtum.

4) Dies ergiebt sich aus der Aufzählung der Handschriften bei Götz S. 22. Über die erste Verwendung eines Motivs aus den neuen Komödien s. o. S. 527. In den oben besprochenen Lustspielen ist mir nirgends eine Spur der neuen Komödien aufgefallen, wenn man nicht etwa den Namen der Buhlerin Bacchis in Piccolominis Chrisis hierher rechnen will.

beliebtesten waren und dafs es manchen Verehrer des Plautus gab, der sie aus dem Gedächtnis hersagen konnte.[1]

Noch mufs erwähnt werden, dafs das neuerweckte Plautusstudium zu einer eigentümlichen Art von dichterischen Versuchen angeregt hat. Manche von den Gelehrten, die sich um die Herstellung lesbarer Texte bemühten, suchten die Überlieferung auch da zu ergänzen, wo ganze Scenen oder gröfsere Scenenbruchstücke fehlten. Diese Gelehrten sind in gewissem Sinne als die ersten Renaissance-Lustspieldichter zu betrachten, denn im Gegensatz zu den früher erwähnten Dichtern mufste es ihnen vor allem darauf ankommen, den Stil sowie den Hintergrund der sozialen Verhältnisse möglichst getreu dem römischen Vorbild anzupassen. Schon dem Antonio Beccadelli wird mit einem hohen Grade von Wahrscheinlichkeit die Ergänzung des Prologs und der ersten Scene der Bacchides zugeschrieben. Um dem Lustspiele gleich von vornherein ein apartes Gepräge zu verleihen, bedient Beccadelli sich eines Kunstgriffs, den er dem römischen Dichter abgelernt hat. Auch Plautus läfst nicht immer das Publikum durch einen farblosen Prologus begrüfsen; mitunter überträgt er die Rolle des Prologsprechers einem Gotte oder einer allegorischen Gestalt; so erscheint zu Beginn der Aulularia der Hausgeist des Euclio, zu Beginn des Trinummus die Gestalten der Schwelgerei und der Armut. In Beccadellis Prolog erscheint Silenus, der als Begleiter des Bacchus mit den Bacchides in einen Zusammenhang gebracht wird, über den er selber in langgedehnten und nicht sonderlich geschmackvollen Witzeleien sich ergeht. Auch die ergänzte Anfangsscene von 27 Zeilen ist recht mangelhaft; Beccadelli war ja auch ein viel zu flüchtiger Arbeiter, als dafs er auf Grund eines sorgfältigen Studiums des Stückes die Ergänzung der Vorbedingungen der Handlung versucht hätte. Die Besprechung einzelner glücklicher Wendungen lohnt sich in unserem Zusammenhange ebensowenig, wie die Hervorhebung der sprachlichen, metrischen und antiquarischen Verstöfse; imponierend ist jedenfalls die Keckheit, mit welcher Beccadelli im Prolog den Titel eines Philemonschen Lustspiels erfindet, das

1) Vgl. Decembrios Politia literaria, Basel 1562 S. 29.

angeblich dem römischen Dichter als Quelle gedient haben soll. Auch zum Pseudolus wurde noch im 15. Jahrhundert ein Prolog hinzugefügt. Hier fehlt uns für die Feststellung des Verfassers jeder Anhaltspunkt; das unbedeutende Machwerk besteht im wesentlichen aus einer spafshaften Begrüfsung an die Zuhörer, die ebenso wie im alten Poenulus-Prolog in hungrige und satte eingeteilt werden. Auch liefsen sich noch manche Entlehnungen aus anderen Prologen nachweisen. Während jedoch die erwähnten Scenen thatsächlich eine Lücke ausfüllen, sind die neuen Scenen im vierten Akt des Mercator vollkommen überflüssig, so dafs Niebuhr[1] auf den Gedanken kommen konnte, sie für Parallelscenen zu halten, die aus einer antiken Umarbeitung stammten. Der Verfasser der zwei Scenen führt eine völlig neue Person ein, Peristrata, die Gattin des tragikomischen Helden des Stückes, des verliebten alten Demipho, die im Gespräch mit ihrer Nachbarin die erbaulichsten Dinge über den Gemahl zu hören bekommt. Im fünften Akte der plautinischen Komödie findet sich eine Scene, wo der Alte im Gespräch mit seinem Nachbar auf die Bühne tritt und sogleich in den ersten Worten einen Vorwurf zu widerlegen sucht, von welchem wir uns vorstellen müssen, dafs ihn der Nachbar noch hinter der Scene ausgesprochen hat. Soviel ich weifs, sind noch heute die Meinungen darüber geteilt, ob diese Art der Sceneneröffnung als Plautinisch betrachtet werden dürfe, es ist mithin um so weniger zu verwundern, dafs der ergänzungslustige Poet durch Einschiebung von ein paar Zeilen nachhalf. Der Verfasser der Mercator-Supplemente ist unbekannt, es finden sich indes auffallende Übereinstimmungen mit dem Anfang der Bacchides: die Erwähnung der Astarte als Göttin der Wollust, und die wiederholte Hervorhebung des Gedankens, dafs wer in der Jugend zu sittenstreng sei, im Alter um so leichtsinniger werde. Die Behauptung, dafs beide Ergänzungen von dem nämlichen Verfasser herrühren, wird man freilich erst nach eingehender metrischer und sprachlicher Prüfung aufstellen dürfen.

---

1) Kleine Schriften Bd. I, Bonn 1828 S. 175; widerlegt von Ritschl (Opuscula 2, 43), der die Überlieferung der Supposita ausführlich behandelt.

Doch nicht nur in den neu entdeckten Komödien wurden die Lücken ausgefüllt, auch unter den altbekannten waren zwei ergänzungsbedürftige Stücke und zwar gerade diejenigen, die schon damals am beliebtesten waren und später von der gröfsten Bedeutung in der Litteraturgeschichte wurden: Aularia und Amphitruo. Das fehlende Ende der Aulularia wurde zweimal ergänzt. Einmal von einem Anonymus, der jedoch seine Arbeit nicht bis zum Plaudite durchführte und dessen Ergänzung auch bei weitem nicht so viel Beifall fand, wie die des Bologneser Professors Antonio Urceo genannt Codrus (1446—1500), die von allen dergleichen Arbeiten den meisten Ruhm erlangte. Wann sie entstanden ist, wissen wir nicht; falls sie sich wirklich in einer Plautusausgabe befindet, die 1482 zu Deventer erschienen sein soll,[1] so wird sie als ein Werk aus der Jünglingszeit des Codrus zu betrachten sein, um so mehr da wir zwischen der Entstehung und dem Erscheinen an dem weit entlegenen Druckorte einen Zwischenraum von mehreren Jahren annehmen müssen. Wir sahen ja schon, dafs die dramatischen Versuche der Humanisten in jener Epoche fast durchweg Jugendwerke sind und die Scenen des Codrus sind offenbar aus freiem poetischen Schaffenstriebe, nicht etwa bei der Arbeit an einer Textrezension entstanden.[2] Die Aufgabe, die er sich wählte, ist weit anziehender und erfordert auch einen weit höheren Grad von dichterischer Selbständigkeit, als das bei den andern Ergänzungen der Fall ist. Plautus stellt bekanntlich dar, wie der Sklave Strobilus dem Geizhalse Euclio einen Topf mit Gold heimlich entwendet. Er will das Gold dazu verwenden, um sich von seinem Herrn Lyconides loszukaufen, der die Tochter des Geizhalses heim-

1) Ich entnehme diese Angabe aus Malagola, Della vita e delle opere di Antonio Urceo, Bologna 1878. Der Deventerer Plautus von 1482 wird auch bei Panzer angeführt, mir ist aber kein neuerer Bibliograph bekannt, der ihn selber gesehen hätte.

2) Es wäre zwar an sich nicht undenkbar, dafs die Ergänzung in den späteren Lebensjahren des Codrus entstand, als die Plautusaufführungen Mode zu werden begannen, doch sind in dieser Zeit in Bologna solche Aufführungen nicht nachweisbar. Die Plautusaufführungen im benachbarten Ferrara, für die sich auch Codrus interessierte (vgl. Codri Orationes etc. Bononiae 1502 II G 4 v.), fanden in italienischer Sprache statt.

führen möchte. Lyconides aber will von einem solchen Handel nichts wissen und das Stück bricht in den Handschriften gerade an der Stelle ab, wo der Herr in heftigem Tone dem Sklaven befiehlt, er solle ohne alle Umstände das geraubte Gut herausgeben. Die Scene ist in trochäischen Octonaren gedichtet; Codrus führt sie fort, indem er in iambische Senare überspringt und das Stück in diesem Versmafs zu Ende führt, wiewohl dasselbe sonst niemals am Schlufs eines plautinischen oder terenzianischen Lustspiels vorkommt. Ob Codrus sich von diesem Gebrauche keine Rechenschaft gab oder ob er sich vielleicht auf den unechten zweiten Schlufs der Andria berufen zu dürfen glaubte, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls haben seine Iamben ein weit besseres Aussehen, als die gänzlich mifslungenen Lustspielverse des Vergerio und des Enea Silvio, und sind wohl auch nicht so voll von Fehlern wie die Iamben im Prolog des Beccadelli. Für die Herbeiführung des Abschlusses der Handlung hatte Codrus einen Anhaltspunkt in der kurzen Inhaltsangabe, die dem Stück vorangestellt ist, aus welcher hervorgeht, dafs Lyconides dem Euclio seinen Schatz zurückstellte und von diesem „Gold und Weib bekam“. Codrus setzt zunächst die Scene fort, in welcher Lyconides den Strobilus mit Gewalt zu bedingungsloser Herausgabe des Schatzes nötigen will; wenn er den Herrn schliefslich doch in die Bedingung einwilligen läfst, die der Sklave gestellt hat, so mag ihm dabei der Schlufs des Rudens vorgeschwebt haben. In der Schilderung des Sklaven sieht man den Fortsetzer nicht ungern aus der Rolle fallen. Strobilus ergeht sich in Betrachtungen über das unglückliche Los der Sklaven; alle Menschen seien zur Freiheit bestimmt und wendeten sich ihr naturgemäfs zu. Dann wird auf Wunsch des vorsichtigen Sklaven die Mutter und der Oheim des Lyconides herbeigerufen und in ihrer Gegenwart wiederholt Lyconides feierlich sein Versprechen, den Strobilus freizulassen, falls er den Schatz zur Stelle bringt. Und nachdem der Schatz glücklich da ist, kommt auch der alte Euclio. Somit sind alle Hauptpersonen am Schlufs vereinigt, doch wird die Regel nicht verletzt, dafs nicht mehr als drei Personen in einer Scene das Wort ergreifen dürfen. Euclio ist hocherfreut, den Topf mit dem wertvollen Inhalt wieder-

zusehen; er gewährt dem Lyconides die Hand seiner Tochter und dazu den Goldschatz als Mitgift. Strobilus macht den Schlufs: „Ihr Zuschauer, Euclio hat seine Natur verändert, er ist auf einmal freigebig geworden; seid gleichfalls freigebig — mit Beifallklatschen.“ Dafs auch im verloren gegangenen Plautinischen Schlufs Lyconides von Euclio mit Gold beschenkt wurde, haben wir bereits gesehen; sehr fraglich ist es jedoch, ob diese Wendung auch bei Plautus dadurch herbeigeführt wurde, dafs Euclio den Grundfehler seines Charakters ablegte, denn etwas derartiges findet sich in keinem römischen Lustspiele.[1] Aber schwerlich hat sich Codrus darüber Gedanken gemacht, dafs er mit dieser Wendung etwas Neues in die Lustspieldichtnng einführte; die Sinnesänderung bot sich ihm als das bequemste Auskunftsmittel dar, wenn er nach Mafsgabe der Andeutungen in der alten Inhaltsübersicht das Ende herbeiführen wollte, und zugleich gewann er damit eine hübsche Wendung für das Schlufskompliment.

Zuletzt sind noch die Ergänzungen zum Amphitruo von Hermolaus Barbarus (1454—94) zu erwähnen.[2] In der Überlieferung des Amphitruo findet sich eine Lücke mitten im tollen Spiele der Verwechselungen, die Jupiter und Mercur dadurch hervorrufen, dafs sie die Gestalten des Amphitruo und seines Dieners Sosia angenommen haben. Die Lücke beginnt

1) Höchstens könnte man am Schlufs der Adelphoe des Terenz von einer Sinnesänderung Demeas reden; vgl. Dziatzko in der Einl. zu seiner Ausg. (Leipzig 1881) und Ribbeck, Geschichte der röm. Dichtung Bd. I, Stuttg. 1887 S. 152 f. Argumente gegen die Sinnesänderung in Lessings hamb. Dramaturgie St. 71.

2) Wir können die Ergänzung wohl unbedenklich dem Hermolaus Barbarus zuschreiben. Allerdings bemerkt Ritschl (Rhein. Museum 4, 191) mit Recht, dafs aus dem Briefe, in welchem Hermolaus seine Plautusergänzungen erwähnt (Politiani epistolae XII, 25), sich nicht mit Notwendigkeit ergiebt, dafs diese Ergänzungen sich gerade auf den Amphitruo bezogen. Jedenfalls aber waren sie in Octonaren; ferner müssen sie zu einem Stück gehört haben, das noch im 15. Jahrhundert aufgeführt ward, was, soviel ich weifs, aufser auf die Aulularia auf kein anderes ergänzungsbedürftiges Stück als auf den Amphitruo passen würde. Und jedenfalls dürfen wir dem geistvollen Manne aus inneren Gründen die Amphitruo-Ergänzung eher zutrauen, als irgend eine der anderen Ergänzungen, deren Urheber nicht mit Sicherheit feststehen.

in einer Scene, wo der verkappte Mercur den Amphitruo nicht in sein eigenes Haus lassen will, sie erstreckt sich bis zu einer Scene, wo der Steuermann Blepharo zwischen Amphitruo und Jupiter ratlos dasteht und nicht weifs, welchen er für den echten Amphitruo halten soll. Hier konnten die alten Inhaltsangaben dem Ergänzer nichts gewähren, doch war es nicht allzu schwer, den Gedankengang in den Hauptzügen durch Kombination wieder herzustellen. Hermolaus Barbarus hat die Lücke, die jetzt von den Herausgebern auf 300 Verse berechnet wird, mit 175 Octonaren ausgefüllt:[1] erst führt er das Gespräch Amphitruos mit Mercur zu Ende, dann läfst er den echten Sosia mit Blepharo herbeikommen, schliefslich tritt auch Jupiter hinzu und damit wird wieder an den Plautinischen Text angeknüpft. Niebuhr und andere haben die eingeschobenen Scenen viel zu streng beurteilt. Freilich sind sie nicht ganz frei von unnütz ausgekramter Gelehrsamkeit, doch ist durch allerlei originelle Einfälle die Situationskomik erhöht und es verdient bemerkt zu werden, dafs auch Moliere und Kleist sich manches aus diesen Scenen zu nutze gemacht haben. So z. B. wenn Mercur den Amphitruo zur Verzweiflung bringt, indem er ihm sagt, der echte Amphitruo sei drinnen in Alcmenens Schlafgemach, oder wenn Amphitruo den arglos herannahenden Sosia alle die Grobheiten entgelten läfst, die ihm eben Mercur ins Gesicht geworfen hatte, oder wenn Blepharo ausruft: „Amphitruo, schlage dich nicht mit Amphitruo!" Wir dürfen getrost sagen, dafs Hermolaus Barbarus von allen Ergänzern am meisten plautinischen Geist zeigt, allerdings hat er sich auch von allen die dankbarste Situation ausgewählt.

Wann Hermolaus seine Zusätze dichtete, läfst sich nicht mehr bestimmen. Der Brief, in welchem er von seinen Plautusergänzungen spricht — frühestens aus dem Jahre 1482 — bezieht sich auf eine Aufführung, bei welcher die neuen Scenen mit vorgetragen wurden.[2] Deshalb könnten doch die Verse in

1) Auf die Metrik des Codrus und des Hermolaus Barbarus werden wir später noch zurückkommen müssen.

2) Der Adressat ‚Phosphorus, episcopus Signinus', d. i. Lucio Fazini Maffei Fosforo, Bischof von Segui, erlangte erst 1482 die geistliche Würde,

den früheren Jugendjahren des Dichters entstanden sein, in einer Zeit, da man an Aufführungen Plautinischer Stücke noch nicht dachte. Hermolaus meint, es sei am besten, wenn man die alten Komödien ebenso wie die alten Statuen unergänzt lasse; seine Art, von der Dichtung als flüchtiger Nebenbeschäftigung zu reden und den Beifall bescheiden abzulehnen, über den er sich im Inneren freuen mufste, entspricht jedoch durchaus dem konventionellen Ton des humanistischen Briefstils und darf nicht wörtlich genommen werden. Man mufs aber zugeben, dafs dieser Ton selten so leicht und anmutig gehandhabt wird, wie gerade hier.

Man sieht, wie die Plautus-Ergänzungen uns zu den Plautus-Aufführungen hinüberleiten, die einen wichtigen neuen Wendepunkt in der Entwicklung des Dramas bilden. Wenn wir um die Mitte des 15. Jahrhunderts von solchen Aufführungen noch nichts hören, so kommt dies wohl zum Teil daher, dafs die frühere Unklarheit über das Wesen einer antiken Aufführung immer noch fortdauerte. Es ist mir zwar kein Beispiel bekannt, dafs einer der früheren Humanisten die verkehrte mittelalterliche Auffassung wiederholte, ebensowenig aber, dafs einer sie bekämpfte und ihr die richtige Meinung entgegensetzte. Auch bei Flavio Biondo, dem gründlichsten Altertumsforscher unter den früheren Humanisten, würde man vergeblich nach genauerer Auskunft suchen. Wo er in seiner Roma triumphans auf das altrömische Theaterwesen zu sprechen kommt,[1] begnügt er sich damit, nach Festus das Wort histrio etymologisch zu erklären, die Begriffe comoedia und tragoedia zu definieren und die Angaben des Livius und Valerius Maximus über Livius Andronicus zu wiederholen. Sodann erzählt er die alten Anekdoten von dem Reichtum des Schauspielers Aesopus und von der Freundschaft zwischen Cicero und ‚Roscius Amerinus‘ (anstatt Roscius Comoedus). Über den Hergang bei einer antiken Theatervorstellung konnte man von ihm nichts erfahren. Dafs auch Plautuserklärer wie Rasinus hierüber

die ihm in der Aufschrift beigelegt ist; vgl. Gams, Series episcoporum S. 725. Hermolaus sagt von seinen Versen ‚quod ad eos populi concursus fiat‘.

1) Lib. IV, ed. Basil. 1531 S. 98.

nicht viel Gescheites zu sagen wufsten, können wir aus den Notizen des Albrecht von Eyb ersehen.[1] Was Terenz betrifft, so bot der neu ans Licht gezogene Kommentar des Donatus ein wichtiges Hilfsmittel, doch ist zunächst nichts davon zu bemerken, dafs von seiten der Dichter die Anregungen verwertet worden wären, die dieser Kommentar für ein tieferes Eindringen in das Wesen der dramatischen Kunst gewährte.[2]

Von einer humanistischen Theatervorstellung der Frührenaissance können wir uns nur in einem einzigen Falle einen ungefähren Begriff bilden. Die Estensische Bibliothek bewahrt die Handschrift eines Dialogs u. d. T. Isis, der im dritten Jahre der Regierung Leonellos 1444 in Ferrara zur Feier des Karnevals im Beisein des Fürsten vor einer glänzenden Versammlung aufgeführt wurde. Der Verfasser ist Ludovico Ariosto, der Urgrofsvater des grofsen Dichters, ein Schüler Guarinos.[3] Der Inhalt ist rasch erzählt: ein Jüngling Carinus (der Name offenbar nach dem Mercator des Plautus) fragt eine Buhlerin Isis, warum es in ihrem Hause nicht mehr so lebhaft zugehe wie früher, wo denn alle ihre Verehrer geblieben seien; früher sei sie lebenslustig und schön geschmückt erschienen, jetzt mache sie ein trauriges Gesicht und fliefse von Thränen über. Diese Anrede umfafst 102 Hexameter und Pentameter; Isis antwortet darauf gleichfalls in elegischem Versmafs, nicht ganz so langatmig, blofs 64 Zeilen. Sie führe jetzt nicht mehr das frühere Sündenleben, ein wandernder Bufsprediger habe sie bekehrt;[4] sie habe ihren Schmuck und ihre gestickten Gewänder

1) Abgedruckt bei Herrmann in der Einl. zu seiner Ausg. der Eybschen Dramenübersetzungen (Berlin 1891) S. XVII. Die Ansichten Guarinos über diesen Punkt würde man vielleicht aus den Anmerkungen zum Harleianus 2454 ermitteln können.

2) Über die Auffindung des Donatus durch Aurispa in Mainz 1433 und über seine rasche Verbreitung im Kreise der Humanisten vgl. Sabbadini im Museo italiano di antichità classica 3, 390 ff. Vgl. auch oben S. 540.

3) Die folgenden Mitteilungen nach der Handschrift (I. X, 12). Über den Verfasser vgl. Corvisieri, Archivio della società Romana di storia patria 1, 476, Celani ebenda 13, 361 ff.

4) Divinus venit nostras orator ad oras Nuper et hic mundum temnere me docuit.

weggegeben und gehe jetzt barfuſs und mit einem Strick umgürtet; der Herr der Welt sei ihr einziger Liebhaber. Zum Schluſs hofft sie, daſs auch andere „Nymphen“ ihrem Beispiel folgen werden. Und dieses simple Zwiegespräch ist mit einem Apparat in Scene gesetzt, als ob es sich um einen groſsen theatralischen Genuſs handle. Zuerst erscheint Calliopius als Prologus und begrüſst die Anwesenden im Namen des Dichters. Wir haben hier natürlich den mittelalterlichen Irrtum vor uns, wonach Calliopius ein Freund des Terenz gewesen wäre, ein Irrtum, der, wie wir sehen werden, noch lange nachwirkte.[1] Calliopius beginnt damit sich den Zuhörern vorzustellen und den Dichter ihrem Wohlwollen zu empfehlen; Ariostus beabsichtige heute und in den folgenden Tagen zur Vermehrung der Fastnachtslust solche Elegien durch maskierte Personen (Personatos) vortragen zu lassen und hoffe durch diese Neuheit die Gunst des Auditoriums zu erlangen. Nachdem Calliopius diese Gedanken mit einem groſsen Wortreichtum hin und her gewendet hat, trägt er eine Inhaltsangabe des Stückes vor, dann ermahnt er nochmals die Zuhörer, der Vorstellung ein geneigtes Ohr zu schenken und ruft dann die Darsteller auf: ‚Ite nunc vos pro virili vestram fabulam et gratiorem et acceptabiliorem facite‘. Dies kann doch nur bedeuten, daſs es sich um ein wirkliches Diverbium handelt, nicht etwa um den Vortrag eines einzelnen, der von zwei pantomimischen Darstellern mit Gesten begleitet wurde. Aber damit beginnt das Stück immer noch nicht; erst fordert Calliopius noch den Herold auf, Stillschweigen zu gebieten, ebenso wie dies der Sprecher des Prologs in der Asinaria des Plautus thut. In unserem Stück aber kommt der Herold auf den Ruf des Calliopius in eigner Person zum Vorschein und bittet um Ruhe,[2] dann

1) In einer Ferrareser Plautushandschrift aus dem Jahre 1468 (Ottobonianus 2005) figuriert Calliopius auch als Plautusrecitator; vgl. Studemund im „Festgruſs der philologischen Gesellschaft in Würzburg“ 1868 S. 40.

2) Er sagt: Spectatores elingues vos omnes paulisper, auritos vero maxime et oculatos jubet esse Calliopius. Vgl. Asinaria 4: Face jam nunc tu praeco omnem auritum poplum. Im Poenulusprolog findet sich eine ähnliche Wendung, die jedoch im Wortlaut keine so deutliche Übereinstimmung mit der Isis zeigt.

endlich sagen Carinus und Isis ihre Rollen her. Am Schlufs kommt der Herold wieder hervor, weist darauf hin, dafs die Dichter des Altertums nicht viele solche moralische Elegien verfafst hätten, und fordert zum Beifallklatschen auf. Und zu allerletzt erscheint ein Schenke Pollidorus; doch ist nicht angegeben, was er thun und sagen sollte, vielleicht sollte er zum Schlufs einen spafshaften Monolog zum besten geben. Damit wären wir am Ende des umständlichen Machwerks angelangt. Die Handschrift enthält aber noch eine Didaskalie in Terenzischer Manier, aus welcher sich das Datum der Aufführung ergiebt, ferner ein Verzeichnis der Darsteller, eine Notiz über die vornehmen Zuschauer und drei empfehlende Epigramme von Freunden des Dichters. So sah noch um die Mitte des 15. Jahrhunderts eine humanistische Bühnenvorstellung aus, in demselben Ferrara, wo sich die theatralische Kunst nicht lange darauf so reich und glänzend entfalten sollte.

Erklärung der abgekürzten Citate.

Abel s. S. 5. — Affò s. S. 531. — D'Ancona, Origini del teatro italiano. Seconda edizione. 2 Bde. Turin 1891. — Bächtold, Geschichte der deutschen Litteratur in der Schweiz. Frauenfeld 1892. — Bandini, Catalogus codicum latinorum bibliothecae Mediceae Laurentianae. 5 Bde. Florenz 1774 ff. — De Bartholomaeis, Ricerche Abruzzesi. Rom 1889. (Estratto dal Bulletino dell' Istituto storico italiano No. 8.) — Böhl y Faber s. S. 348. — Ten Brink, Geschichte der englischen Litteratur. Bd. II. Strafsburg 1893. — Bulaeus, Historia universitatis Parisiensis. 6 Bde. Paris 1665 ff. — Chassang, Des essais dramatiques imités de l'antiquité au 14me et 15me siècle. Paris 1852. — Chester-Plays s. S. 289. — Cloetta, Beiträge zur Litteraturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance. I. Komödie und Tragödie im Mittelalter. II. Die Anfänge der Renaissancetragödie. Halle 1890—92. — Colfi s. S. 510. — Collier, History of dramatic poetry. (3 Bde. London 1831, neue Aufl. 1879.) — Coussemaker, Drames liturgiques du moyen âge. Rennes 1860. — Coventry s. S. 292. — Digby Mysteries s. S. 296. — Douai vgl. Catalogue général des manuscrits des bibl. publ. des départements. Bd. VI. 1878. S. 327. — Du Méril, E. Origines latines du théatre moderne. Paris 1849. — Einsiedler Handschrift s. S. 62. (Ich benutzte eine Abschrift Boltes, die mir Milchsack freundlichst mitteilte.) — Fijalek, Średnowieczne ustawodawstwo synodalne biskupów polskich. Krakau 1893 (Separatabdruck aus Bd. XXX der Abhandlungen der historisch-philosophischen Abteilung der Akademie der Wissenschaften in Krakau). — Froning, R., Das deutsche Drama des Mittelalters (Deutsche Nationallitteratur Bd. XIV, 3 Teile. Stuttgart o. J. (1891.) — Gasté, Les drames liturgiques de la cathédrale de Rouen. Annales de la faculté des lettres de Caen, 4me année 1888. S. 1 ff., 95 ff. — Gautier, L., Histoire de la poésie liturgique au moyen âge. Les tropes I. Paris 1886. — Gloria s. S. 495. — Götz s. S. 4. — Gouvenain s. S. 433. — Graevius, Thesaurus antiquitatum et historiarum Italiae. Tom. VI. Pars II. Lugduni Batavorum 1722. — Grehan, A., Le mystère de la Passion publié d'après les manuscrits etc. par Gaston Paris et Gaston Raynaud. Paris 1878. — Guilelmi Blesensis Alda s. S. 28. — Hanusz s. S. 354. — Hartmann s. S. 62. — Hauréau s. S. 13. — Hoffmann von Fallersleben, H., Kirchenlied s. S. 307. — Ders., Horae belgicae

s. S. 366. — Ders., Fundgruben für Geschichte deutscher Sprache und Litteratur. 2 Bde. Breslau 1830, 37. — Hertis, Studj sulle opere latine del Boccaccio, Trieste 1879. — Hugo von Trimberg s. S. 42. — York Mystery Plays s. S. 284. — Jonckbloet, Geschichte der niederländischen Litteratur, übers. von W. Berg. 2 Bde. Leipzig 1870. — Jubinal s. S. 247. — Keller, A. v., Fastnachtsspiele aus dem 15. Jahrhundert, Stuttgart 1853 (28.—30. Publikation des litterar. Vereins), und Nachlese, Stuttgart 1858 (46. Publikation). — Lange, K., Die lateinischen Osterfeiern. München 1887. — Lecoy s. S. 107. — Lier, L., Studien zur Geschichte des Nürnberger Fastnachtsspiels. Leipz. Diss. 1889. — Ljunggren s. S. 350. — Mall, The Harrowing of Hell. Das altenglische Spiel von Christi Höllenfahrt. Neu herausg. Breslau 1871. — Marriott, A collection of english Miracle-Plays or Mysteries. Basel 1838. — Martene s. S. 48. — Meriasec s. S. 343. — Milchsack, Die Oster- und Passionsspiele. Litterarhistor. Untersuchung etc. Wolfenbüttel 1880. — Minier, le théatre à Bordeaux. Bordeaux 1883. — Meltzer, Middelnederlandsche dramatische Poëzie. Groningen 1868. — Mone, altteutsche Schauspiele. Quedlinburg und Leipzig 1841. — Ders., Schauspiele des Mittelalters. 2 Bde. Karlsruhe 1846. — Müllenbach s. S. 28. — Mystère (le) des trois Doms, joué à Romans en 1509 publié p. Giraud et Chevalier (Lyon) 1887. — Nettesheim s. S. 339. — Norris s. S. 343. — Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque du Roi (nationale, impériale). Paris 1787 ff. — Parfait, C. & F., Histoire du théatre françois depuis son origine jusqu'à présent. 15 Bde. Paris 1745 ff. — Peiper, Die profane Komödie des Mittelalters. Archiv für Litteraturgeschichte, herausg. v. Schnorr v. Carolsfeld. Bd. V, S. 493 ff. — Petit de Julleville, L., Histoire du théatre en France au moyen âge. 1) Les mystères. 2 Bde. Paris 1880. 2) Les comédiens en France au moyen âge. Paris 1885. 3) La comédie et les mœurs en France au moyen âge. Paris 1886. 4) Répertoire du théatre comique au moyen âge. Paris 1886. NB. In den Fällen, wo der Leser durch Nachschlagen in den bibliographischen Verzeichnissen Petit de Jullevilles von selbst erkennen kann, aus welchen Quellen ich geschöpft habe, hielt ich ein besonderes Citat für überflüssig. — Petrarca, Epistolae de rebus familiaribus et variae ed. Fracassetti, 3 Bde. Florenz 1859 ff. — Ders., Lettere delle cose familiari etc. volgarizzate e dichiarate con note da Fracassetti. 5 Bde. Florenz 1863 ff. — Ders., Lettere senili volgarizzate e dichiarate con note da Fracassetti. 2 Bde. Florenz 1869 f. — Pichler, A., Über das Drama des Mittelalters in Tirol. Innsbruck 1850. — Pollard, A., English miracle plays, moralities and interludes. Specimens and extracts. Oxford 1890. — Roediger s. S. 158. — Sacre Rappresentazioni s. S. 318. — v. Schack s. S. 347. — Schönemann, Der Sündenfall und die Marienklage, zwei niederdeutsche Schauspiele. Hannover 1855. — Schultz, A., Das höfische Leben zur Zeit der Minnesänger. 2. Aufl. Leipzig 1889 (2 Bde.). — Ders., Deutsches Leben im 14. und 15. Jahrhundert. Grofse Ausgabe. Wien 1892. — Sharp, A dissertation on pageants etc. Coventry 1825. — Theophilus

s. S. 234. — **Tiraboschi**, Storia della letteratura italiana. 8 Teile in 15 Bänden. Mailand 1822 ff. — **Torraca** s. S. 299. — **Towneley Mystories** s. S. 287. — **Viol Testament** s. S. 260. — **Voigt**, G., Die Wiederbelebung des klassischen Altertums oder das erste Jahrhundert des Humanismus. 2 Bde. Berlin 1880, 81. — **Wright**, Early mysteries and other latin poems from the 12 and 13 centuries. London 1844. — **Wright & Halliwell**, Reliquiae antiquae. 2 Bde. London 1845. — **Wackernell**, Die ältesten Passionsspiele in Tirol. Wien 1887 (Wiener Beiträge zur englischen und deutschen Philologie, No. 2). — **Weinhold**, Weihnachtsspiele und -Lieder aus Süddeutschland und Schlesien. Grätz 1853. — Ders., Das Komische s. S. 203. — **Wilken**, E., Geschichte der geistlichen Spiele in Deutschland. Göttingen 1872. — **Wirth**, L., Die Oster- und Passionsspiele bis zum 16. Jahrhundert. Halle a. S. 1889.

Druckfehler.

S. 4 Anm. 3, l. Delisle; S. 12 Z. 7 l. Satyrspiel; S. 43 Z. 30 l. de paupere ingrato; S. 158 Z. 8 l. The harrowing of Hell; S. 163 Z. 17 l. vor; S. 214 Z. 25 l. 1379; S. 279 Anm. 1 1504; S. 293 Anm. 2 l. S. 160; S. 479 Z. 19 l. 1514/15 vor; zu S. 512 Z. 6 vgl. die bei Cloetta 2, 87 citierte Litteratur; S. 513 Z. 8 l. Imola.

Halle a. S., Buchdruckerei des Waisenhauses.